وليم شيكسبير

مكبث

ترجمها نظماً وكتب المقدمة والحواشي

د. محمد عناني



الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٠٠٥

الإخراج الفنى والغلاف

أميمة على أحمد



تصدير

هذه هى الترجمة العربية الكاملة لمسرحية مكبث التى كتبها وليم شيكسبير شاعر الانجليزية الاكبر فى نحو عام ١٦٠٦ ، وهى المسرحية الحادية عشرة التى أترجمها له ، وتجمع بين النظم والنثر وفقًا للأصل، أى إننى ترجمت النظم المرسل (blank verse) أى النظم غير المقفى بما يضاهيه فى العربية، وترجمت المقفى بالقافية اللازم ، والنثر نثرًا، وقد اعتمدت على النص المسرحى فى طبعة (New Cambridge Shakespeare) التى نشرت أولاً عام ١٩٩٧ ثم أعيد طبعها عام ٢٠٠٣ (للمرة الخامسة) من تحرير أ.د. براونمولر (A. R. Braunmuller) وأخذت بتصويباته، على قلتها ، للنص المنشور فى طبعة آردن (Arden) من تحرير كينيث ميور (Kenneth Muir) أول الأمر عام ١٩٥١، وما أضافه إليها من تعديلات وتنقيحات فى طبعتى ١٩٦٢ و ١٩٨٤، والطبعة التى فى يدى صدرت عام ٢٠٠٤، وكنت دائم الرجوع إليها فى كل سطر وفى كل حاشية، وقد استفدت كذلك من طبعات كثيرة أخرى للمسرحية، صَدَرَتْ إحداها فى القرن التاسع عشر من تحرير السير إدموند ك. تشيمبرز (Sir Edmund K. Chambers) وإن كانت لا تحمل تاريخًا وإنما استَدْلَلْتُ على تاريخها من مقدمة المحرر الذى يشير فيها إلى معاصريه من أبناء القرن التاسع عشر مثل وولتر پاتر (Walter Pater) (١٨٣٩ - ١٨٩٤) إشارته إلى الأحياء الذين يحادثهم، ومثل جون رسكن (John Ruskin) (١٨١٩ - ١٩٠٠) وغيرهما. وأما الطبعة التى اعتمدت عليها أساسًا ، طبعة نيوكيمبريدج ، فتعتبر أصدق الطبعات تمثيلاً للنص الذى

كتبه شيكسبير وإن لم ينشر لأول مـرة إلا بعد وفاته فى طبعة الفوليو التى تضم الأعمال الكاملة للشاعر عام ١٦٢٣ .

وأما الطبعة التى تضم مـقتطفات من نقد النقاد للمسرحيـة على مر العصور ، وهى طبعـة نورتـون ، الصادرة عام ٢٠٠٤ ، ومحـــررها روبرت س. ميــــولا (Robert S. Miola) (**Macbeth**, a Norton Critical Edition, New York and London) فقد أمـدتنى ببعض المصادر التى كـان من المحال علىّ أن أعثـر عليها ، إذ لم يطبع بعضهـا للمرة الثانية إلا فى القـرن التاسع عشر ، ثم لم يطبع بعـدها قط ، كما أمدتنى بنصوص لدراسات مهمة يسّرت علىّ الاقتباس منها وترجمة ما اقتبسته من مصادره الأولية (وهو مشار إليـه فى المقدمة بكلمة نورتون وحسب) . كمـا استفدت من الكتب الحديثة التى اسـتطعت الحصول عليهـا فى نقد شيكسـبير ونقد **مكبث** تحديدًا ، وهى كثيرة ، وأشرت إليها ببياناتها الببليوجرافية الكاملة فى ثنايا المقدمة نفسها كى أوفر على القارئ مشقة الرجوع إلى قائمة المراجع .

وليست هذه هى المرة الأولى التى تتـرجم فيها **مكبث** نظمًا إلى العـربية ، بل هى المرة الرابعـة ، فالمرة الأولى كـانت فى مطلع القرن العـشرين (١٩٠٠) بقلم محـمد عفت، والثانية فى آخـر الخمسينيات بقلم محمد فـريد أبو حديد (١٩٥٩) ، والثالثة فى أواسط الستـينيات بقلم عامر مـحمد بحـيرى (١٩٦٦). وكانت ترجمـة أبو حديد دون غيرها تثيـر إعجابى وتقعدنى عن محـاولة ترجمة **مكبث** نظمًا من جـديد ، إذ قـرأت بعضـها وأنا فى مطلع حيـاتى الأدبية والأكاديمـية "فتقـاصرت إلىّ نفسى" كمـا يقول الطبرى ، وكدت أمتنع امتناعًا كامـلاً عن التصدى لهذا النص . ولكنى رأيت أن البحر الشعرى 'المختلط' أى الذى يستخـدم تفعيلتين فى البناء الإيقاعى (وهو بحـر الخفيف) أقل ملاءمة فى عصرنا للشعر المرسل ، ولا يتمكن منه غير فحول المترجمين والشعراء المعـاصرين ، على نـدرتهم ، ومن ثم أحـببت أن أواصل مـا بدأته من ترجـمـاتى لشيكسبير بشعر التفعيلة الذى يعتمـد على البحور الصافية اعتمادًا كاملاً ، ويأخذ بتنويع الإيقاعات ما بيـن البحور وفى البحر نفسه ، كـما يفعل شيكسبيـر ، فاقدمت على هذه

الترجمة التى أظنها أيسر على لسان القـارئ المعاصر للشعر من البحور 'المختلطة' التى تناسب الشعر العمودى أكثر مـما تناسب الشعر المرسل . وأما 'ترجمة' عامر بحيرى شعرًا عموديًا فلا تعليق لى عليها.

وأما الترجمـات النثرية فقد صدر منها نحـو سبع ترجمات أدقها جمـيعًا وأسلسها ترجمة محمد مصطفى بدوى (٢٠٠١) أستاذ الأدب العربى فى جامعة أوكسفورد وأستاذ الأدب الإنجليزى حتى السـتينيات فى جامعة الاسكندرية ، وهو يذكـر ترجمة لم أسمع بها من قبل بقلم صلاح نيازى صدرت فى لندن وبيروت عام ٢٠٠٠ ، ويقول بدوى إنه يأخذ عليها مثلما يأخذ على ترجمة جبرا إبراهيم جبرا 'انعدام السلاسة' ، وهى السلاسة اللازمة حتى يسهل على الممثلين تقديم النص علـى المسرح . وأما أفخم الترجمات فى الصوغ العربى ، فهى ترجمة الشاعـر الكبير خليل مطران ، رغم الاختصارات التى أخذ بها فى التـرجمـة ، ولم يكن - بالمناسبـة - أول من يختصـر النص فى الترجـمة أو 'الإعداد' حتى بين الإنجليز أنفسهم ، فالصورة التى كان يريدها عصره اقتضت ذلك .

أما مذهبى فى التـرجمة فأعتقـد أنه أصبح مألوفًا لمن سبق أن قرأ ترجـماتى، فأنا أضع الدقة نصب عينى ، وأحاول تقديم نصّ عربى يطابق الأصل الانجليزى فى المعنى والمبنى ، فـإذا زدتُ شيئًا موحى به فى النص ولابد من ذكـره لإيضاح المعنى وضـعته بين أقواس مـربعة ، وإن "تصرفت" فى إشارة كـلاسيكية بعيـدة فى تصورى عن ذهن القارئ العربى ذكـرت ذلك فى الحواشى . وأعتقـد أن البحور الصافـية أقرب إلى نص شيكسـبيـر، فنادرًا ما يلجأ هو إلى بـحر مركب ، ومـرات لجوئه النادرة حـاكيتـها فى الترجمة ولن تخفى على الخبير بالعروض العربى .

وأرقام السطور التى وضعتها تتفق مع أرقام السطور فى طبـعة نيوكيمبريدج ، وتتفق غالبًا فى النظم مع أرقام السطور فى شتى الطبعات ، ولا تتفاوت الأرقام إلا فى المشاهد النثرية ، وقد وضـعتها تيسـيرًا لمن يريد الرجوع إلى الأصل أو المقارنة بين التـرجمة والأصل الانجليـزى ، وفى **المقدمة** أشيـر إلى أرقام الفصول والمـشاهد والسطور هكذا ٣/٢/ ٤٠ - فالرقم الأول للفصل ، والثانى للمشهد والثالث للسطر .

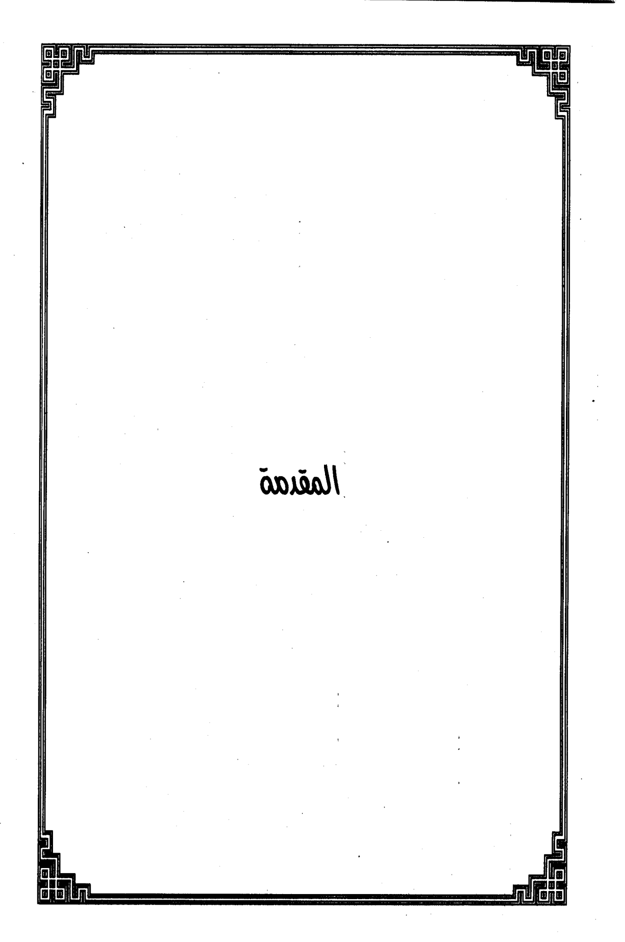
ولا أستطيع أن أنتهى من التصدير دون الإعراب عن شكرى الخالص لصديقى الأديب والمترجم الدكتور ماهر البطوطى الذى أمدنى بما احتجت إليه من مادة علمية أرسلها لى من نيويورك ، وكذلك لأخى وصديقى العزيز ، الكاتب والمترجم النابه أحمد صليحة ، الذى لم يبخل علىّ بالطبعات الحديثة للمسرحية ، إذ أرسلها لى من نيويورك كذلك ، وأخيرًا (وليس آخرًا بطبيعة الحال) لصديقى الصدوق، العلامة والأديب ، الدكتور ماهر شفيق فريد ، الذى أمدّنى ببعض الترجمات العربية ، ثم قرأ النص بعناية وأرشدنى إلى ما يحتاج فيه إلى تعديل ، - فإليهم جميعًا أَجْزَلُ الشكر وأَجَلُّ التقدير .

وأخيرًا أقول فيما يشبه الحاشية إن المترجم قارئ ومفسر ، وهو يهتدى فى فهمه للنص بما يهديه إليه عصره ، ولذلك قلت فى ختام تصديرى لترجمة **عطيل** (القاهرة ٢٠٠٥) 'إن لكل جيل الحق فى إخراج مفهومه الخاص لتراث الماضى' وقد طرأت على الساحة النقدية والأدبية والعلمية تغيرات كثيرة لا سبيل للفرار منها أو للتبرئ من تأثيرها، فشراح اليوم ونقاد اليوم يقولون كلامًا يختلف عما قاله الأسلاف ونحن نتأثر بهؤلاء وهؤلاء ، فتخرج ترجماتنا وهى تجمع بين ما درجنا عليه وبين ما تعلمناه على امتداد خبراتنا الطويلة . ولهذا نفسه يتفاوت معنى الدقة نفسها اليوم عما كانت تعنيه بالأمس ، ولهذا فالنص الذى كان دقيقًا فى عصره قد لا يكون دقيقًا فى عصرنا ، أى إننا قد لا نراه كذلك . ولهذا كتبت الحواشى ، على إيجازها ، تبيانًا للتغيرات والاختلافات .

والله ولى التوفيق.

محمد عنانى

القاهرة - ٢٠٠٥



المقدمة

أقتصر فى هذه المقدمة ، على نحو ما فعلت فى مقدماتى لترجماتى الشيكسپيرية السابقة ، على تقديم أهم 'الحقائق' التى تعين القارئ العربى على تفهم هذا النص الخاص ، وعرض أهم الاتجاهات النقدية التى اتضحت فى كتابات **كبار نقاد أهل اللغة الانجليزية** منذ عرض المسرحية أول مرة فى مطلع القرن السابع عشر وحتى السنوات الأخيرة من القرن العشرين . وأما آرائى الخاصة فسوف تتضح للقارئ فى ثنايا اختياراتى لمن أقدمهم من النقاد ومن أتوقف عندهم بالعرض المُفَصَّل ، فإذا رأيتُ فى مسألة ما رأيًا ذَكَرْتُهُ ، فإذا تصادف اتفاقُه ، ولَو بصورة غير مباشرة، مع أحد مذاهب هؤلاء ذكرت ذلك، ولا أُكَرِّرْ أن الغرضَ من 'المقدمة' تمهيدُ السبيل أمام قارئ النص بعرض شتى وجهات النظر الجديرة بالتوقف والتحليل لا تقديم وجهة نظر نقدية خاصة بالمترجم/ الناقد .

١ - حقائق اولية :

وأما أولى 'الحقائق' التى قد تفيد القارئ العربى فهى أن مسرحية **مكبث**، قد كتبها شيكسبير ، فيما يرجحه جميع الدارسين ، فى النصف الأول من عام ١٦٠٦ ، وذلك مباشرة ، بعد **الملك لير** (١٦٠٥ - ١٦٠٦) ومن قبلها كتب **عطيل** (١٦٠٣ - ١٦٠٤) بعد كتابة **هاملت** (١٦٠٠ - ١٦٠١) وإن كان قد كتب فى هذه الفترة التى شهدت المأساوات الكبرى عددًا من المسرحيات الأخرى هى **طرويلوس وكريسيدا** (١٦٠١ - ١٦٠٢) **والعبرة بالخواتيم** (١٦٠٢ - ١٦٠٤) **وصاع بصاع** (١٦٠٤). وكتب بعد **مكبث** ست مسرحيات أخرى قبل أن يخرج رائعته **العاصفة** (١٦١١) **وهنرى الثامن** (١٦١٢ - ١٦١٣) ومن بعدهما مسرحية لم تكتب لها الشهرة وكانت آخر ما كتب .

٢ - دلالة تاريخ كتابتها :

وأمّا تاريخ كتابة المسرحية فيتفق النقاد على أهميته ، إذ تمثل المسرحية أولاً ذروة اهتمام شيكسبير بأحد 'الموضوعات' التى شغلته طيلة حياته ألا وهو "موضوع" خيانة

الإنسان ذاته أو قل تنكـره لطبعه أو للفطرة بصـفة عامـة ، وصراعه مع ذاته فى سـبيل التوفيق أو المصالحة الزائفة بين نوازع الشر الكامنة فى كل إنسان ، أو قل نازغ الشيطان فى الأعمـاق ، وبين نوازع الفطرة السوية التى يحـسهـا فى أعماقـه أيضًا ، ومدى وعى الفرد بهـذا وعواقـبه للمجـتمع ، ومـغبة انتـهاء ذلك الصـراع بتغليب النازع البـشرى (الشـيطانى) الدفين على الـنازع الإنسانى الذى يعـرفه كل فـرد حِسًا وعقـلاً **وبالفطرة**، وإدراكهُ أنه لا سبـيل إلى التوفيق بين الطرفين المـتنازعين أبدًا ، ولقد تناول شيكسـبير هذا 'الموضوع' فى صُور مـختلفـة منذ **هاملت** ، أقرب المـسرحيـات التى تناولت هذا الصراع إلى **مكبث** ، ولكثرة تعدد صور تناول هذا 'الموضوع' أو 'المادة الفنية' وجدنا الكثيرين ينصـرفون إلى تناول أشكال **الاختلاف** مؤكدين أهميـته ، ومُقَلِّلين من أهمية حلبة الصراع الأساسى .

٣ - مسرحية مناسبات ؟

وتمثل المسرحيـة ثانيًا تجاوبًا أو استجابة لبعض أحداث عصـر شكسبير التى رأى فيها ما يعينه فى معالجة 'موضوعه' ، خصوصًا ما يسمى 'بمؤامرة البارود' وهى محاولة نسف البرلمان وقتل الملك ووزرائه و'أولياء عهده' ، والتى اكتشفت قبل وقوعها يوم ٥ نوفمـبر ١٦٠٥، وأُعدم كبـير مدبّريها جـاى فوكس (Guy Fawkes) يوم ٣١ ينـاير ١٦٠٦ (وكان قـد دبرها احـتجـاجًا على ما كـان هو وأعوانه يرونه من زيادة اضطـهاد الحكومة للكاثوليك فى انجلترا) وكـذلك ما صاحب محاكمات المتـآمرين من مناقشات حول الشرعية وحـول جواز التلاعب بالألفاظ من باب 'التَّقِيَّة' ، وهو ما كـان قد أجازه الأب هنرى جارنيت فى أثناء محاكمته فى مارس ١٦٠٦ بتهمة الاشتراك فى المؤامرة، إذ كان ذلك الـقس هو رئيس الطائفة اليـسوعـية فى انجلتـرا ، وكان قد أنكر أولاً صـلته بالمتآمرين فلمـا ضيّق المحققون الخناق عليه اضْطُرَّ إلى الاعـتراف مبررًا إنكاره بأنه من باب التلاعب بالألفاظ 'الجائز شرعًا' فى حالة التعرض للهـلاك . والمقصود بالتلاعب بالألفاظ هو 'التورية اللفظية' أى الإدلاء بشهادة مضلّلة ابتغاء النجاة (equivocation) كقولك كـلامًا يعنى ما تريد للسامع أن يدركـه ويضمر المعنى الذى تقـصده ولا يدركه

غيرك . وقـد صارت هذه القضيـة مثار اهتمام الجـمهور لما تحمـله من دلالات تتجاوز الدلالة الدينية الضيقة بل تنسحب دلالاتها على "تحليل" التناقض بين ما يظهره الإنسان وما يبطنه ، وجـواز إبرازه مظهرًا ينافى المخبر ، وهو ما يشـمل ألوان السلوك كلها فى مجـتمع عـصر النهـضة الذى يحـاول أن يولى 'الصدق والأمانة' الأولوية المطلقـة ، خصوصًا عند الأصوليين من البروتستانت .

وقد يكون هذا صحيـحًا (وإن كان براونمولر Braunmuller يعارضه) فالمسـرحية تعالج هذا الأمـر فى صُلبها ، ولكن بعض النقـاد الآخرين لم يكتفـوا بهذه الأدلة التى تعين الدارس على تحـديد زمن كتابتها وتقـديمها على المسـرح ، بل ذهبوا إلى أنها لا تقتصـر على كونها مسرحـية تتجاوب مع قضـايا العصر (topical) بل أيضًا مسـرحية مناسبات (occasional play) ، ودليلهم على ذلك أولاً أن شيكسـبير لم يكن ليكتب مسـرحية تتناول مـوضوعًا اسكتلنديًا لو لم يكن الملك الـجالس على العرش ، جيـمز الأول، من اسكتلندا ، وهذا فى ذاته محتـمل ومقبول ، وهم يقولون ثانيًا إن شيـكسبير كتب المسـرحية من باب إطراء الملك وتأكيد أصـالة انحداره من سلالة ملوك ، بدليل الإيحاء فى أحد مشاهد المسرحية بأنه من سلالة بانكو (توكيدًا لما كان الملك يقول به) ومن باب إرضاء الملك أيضًا بنـقض السحر والسحـرة ، وهو من الموضوعـات الأثيرة لدى الملك (إذ ألف فيه رسـالة خاصة) ناهيك بما يذكره عن قـدرة الملك الربانية على الشفاء من مرض يسمى 'داء الملك' ويشار إليه فى المـسرحية باسم 'شر المَلك' (the king's Evil) وهو مرض (Scrufola) الذى يسمى أحـيانًا 'سل الغدد الليمفاوية' أو حتى 'تدرّن الجلد' (tuberculosis of the skin) ويسميه العرب 'الصَّراجة' (مجدى وهبة – النفيس) أو 'الغُدَب' (وهو التهـابٌ أو تدرّنٌ أو وَرَمٌ فى الغدد الليمـفاوية يؤدى إلى قـروح وأورام جلدية) . ويسـهب الكثـيـرون فى الحـديث عن 'علاقة' المسرحية بالملك ، وإن كان براونمولر يعارضه أيضًا مكتفيًا بتـبيان الظروف التاريخية التى دفعت هؤلاء النقاد إلى القـول بهذا ، ورافضًا الاسـتناد إلى الأدلة النّصّية ، فـقد تكون بعض الأبيات أو المشاهد مدسوسة أى مضافة إلى المسـرحية التى لم تنشر فى حياة شيكسبير بل بعد وفاته بعدة سنوات ، ويُرَجِّحُ المؤرخون أن فيهـا مشاهد ، خصوصًا أحد مشاهد

الساحرات (المشهد الخامس من الفصل الثالث) قد كتبها ميدلتون (Middleton) . ومع ذلك فإن هذا الناقد يتعمق (١٧ صفحة) فى تحليل هذه 'الافتراضات' التى تربط المسرحية بعصرها ، بما يكفى فى رأيى لتأكيد هذا الربط رغم تشكيكه فيه ، بل إننى لا أرى فيه عيبًا ، فالحكم بامتياز العمل الفنى لا يقوم على انفصاله عن العصر بل على معايير فنية وإنسانية .

٤ - *الطابع الخاص للمسرحية :*

تختلف مسرحية **مكبث** عن المأساوات الكبرى الثلاث الأخرى (**هاملت وعطيل والملك لير**) بل وعن سائر أعمال شكسبير بالتكثيف الشديد فى الحدث وفى اللغة، ويدل على ذلك قصرها الشديد ، **فهى أقصر** مسرحياته (٢١٠٨ سطرًا) ولا يقل عنها فى الطول سوى **كوميديا الأخطاء والعاصفة**. ولكن القصر وحده ليس دليلاً كافيًا ، فالشعر والدراما يمتزجان فيها امتزاجًا أكبر من غيرها ، ويجمع النقاد على أن المتعة التى يجدها القارئ فى النص لا تقل عن المتعة التى يجدها المشاهد فى العرض المسرحى . وقد يرجع ذلك إلى الأسلوب الخاص الذى كتب به المؤلف شعر المسرحية ، مثلما يرجع إلى الضغط فى البناء إلى حد غير مألوف فى شيكسبير بصفة عامة . وأما امتزاج الشعر بالدراما إلى حد الانصهار فى بعضهما البعض فيتجلّى فى النص بصورة أوضح مما يتجلّى به فى المسرحيات الشعرية الأخرى (انظر مقدماتى لترجماتى **للعاصفة وهاملت وعطيل**) ولنضرب نماذج لهذا المزج الشديد أو 'الانصهار' من بعض المواقف التى حكم النقاد بأنها 'أعلى' شعريًا وبأنها **فى الوقت نفسه** 'أعلى' دراميًا. فإذا كان ت. س. إليوت يقول إن المسرحية الشعرية نوع أدبى قائم برأسه لاتفاق 'علوّ' المواقف الدرامية مع 'علوّ' المواقف الشعرية ، فلا أدل من هذه المسرحية على صدق قوله. ومن المواقف التى يتفق فيها فن الدراما مع فن الشعر بصورة جليّة موقف يراه البعض من ذرا الحدث الدرامى وهو مستهلّ المشهد الثانى من الفصل الثالث حيث تعاتب ليدى مكبث زوجها على 'انقباضه' بعد قتله الملك دنكان (بمساعدتها) واعتلائه عرش اسكتلندا ،

بكلمات لا تفصح عن مكنون شعورها ، ويستخدم شيكسبير فى ذلك أسلوب الشعر المضغوط **والمتفاوت فى إيقاعه** ، وهو ما كان لابد من إبرازه فى الترجمة بتغيير البحر توكيدًا لتغير النبرة ودلالات الصور الشعرية : إن ليدى مكبث تحادث نفسها أولاً فتنعى افتقارها هى وزوجها إلى 'الأمن' ، فلقد صار حقا ملكًا وصارت حقًّا ملكة ولكنّ نبوءة الساحرات تقول إن الـمُلْكَ لن يستمر فى ذريتهما بل ينتقل إلى سلالة بانكو ، وهكذا تقول إن الملك القتيل دنكان يتمتع بقدر أكبر من 'الأمن' فى رقدته الأبدية ، وهو المعنى الذى يعود إليه زوجها أثناء العتاب بنغمة مختلفة ، وصور شعرية مختلفة ! لاحظ كيف يغيّر شيكسبير إيقاع الكلام فى حديث الشخصية نفسها عندما تحادث نفسها وعندما تحادث زوجها ، وكيف يتغير إيقاعه هو نفسه فى حديثه معها حين يبدو للقارئ أو للمشاهد أنه يحادث ذاته أكثر مما يحادث زوجته !

وهكذا حالما يخرج الخادم وتخلو ليدى مكبث بنفسها تقول :

ما كَسَبْنَا بلْ فَقَدْنا كُلَّ شَئْ ! إذْ حَظَيْنا بالذى كُنّا رَجَوْنا

دونَ انْ نَسْعَدَ او يَهْنَأ لَنَا ! مَنْ قَتَلْنا فَاقَنَا امْنًا

إذْ نُعَانِى من شُكُوكٍ تُفْسِدُ الفَرْحَ عَلَيْنَا !

وعندما يدخل زوجها يتغير الإيقاع الشعرى بتغير النَّبرْة :

ما حالُكَ يا مَوْلاىْ ؟ ولماذَا تَنْفَرِدُ بِنَفْسِكَ

وتُصَاحِبُ فى وَحْدَتِكَ خَيَالاَت مُؤْسِفَةً او أفْكَارًا

كانَ عليْها أن تَذْهَبَ بِذَهَابِ السَّبَب ؟. . .

إنْ لم يَتَيَسَّرْ للأمر علاجٌ فَعَلَيْنا نِسْيَانُهُ !

أمّا مَا كَانَ فَقَدْ كَانْ !

ويرد مكبث قائلاً فى نبرات مختلفة وإيقاع مختلف وصور شعرية مختلفة :

إنّا جرَحْنا هذهِ الأفْعى فَحَسْب ! لكنّنا لَمْ نَقتُلْها !

ولَسَوْفَ يَبْرأُ جُرْحُها وتعودُ قادرةً على اللّدْغِ !

ثم يغير الإيقاع هو نفسه إلى بحر قريب كثيراً ما يمتزج عندى بهذا البحر قائلاً :

لكنْ ! لِتَنْفَصِمْ عُرَى الوُجُودِ كُلِّهْ . . لِتَنْهَدِمْ سَمَاؤُنَا وَأَرْضُنَا جَمِيعًا

منْ قَبْلِ أنْ أَسْمَحَ لِلْخَوْفِ بِأَنْ يُفْسِدَ مَأْكَلِى ومَشْرَبِى .

خيرٌ لَنَا أنْ نَلْحَقَ الغَدَاةَ بالأَمْوَاتْ

وقد بَعَثْنَاهُمْ إلى سكِينَةِ الأَبَدْ . . منْ أَجْلِ بعْضِ سكِينَةٍ لَنَا

منْ أنْ نَظَلَّ ها هُنَا نَضِجُّ فوقَ مَرْقَدِ العَذَابِ داخلَ النُّفُوسِ

فى جُنُونِ القَلَقِ ! (دنكانُ) فى قَبْرِهْ !

نَوْبَاتُ حُمَّى هَذِهِ الحياةِ قدْ تَوَقَّفَتْ

فراحَ فى نَوْمٍ عميقْ ! أَوْدَتْ به يَدُ الخِيانَةْ !

غَدَا بِمَنْجىً من سِوَاهَا منْ سُيُوفٍ أو سُمُومْ !

(٣/٢/٥ - ٧ ، ٨ - ١١ ، ١٣ - ١٤ ، ١٦ - ١٧ ، ١٩ - ٢٤)

إن الصورة الأساسية - صورة انعدام 'الأمن' أو انعدام الإحساس بالاطمئنان (الذى يصل إلى ذروته فى السكينة) بسبب الشكوك التى تعكر صفو القاتلين (مكبث وزوجته)- هى نقطة التحول الدرامى الذى يدفع مكبث إلى المزيد من إراقة الدماء والطغيان ، ويبدأ 'التغير' الذى يودى به وبزوجته فى النهاية، أى انحداره (فى سعيه الدائب للقضاء على ما يراه فى صورة 'أفعى' تتربص به) إلى مهاوى الجريمة والتمزق النفسى . ولكن صورة انعدام الأمن تولّد من داخلها صورة أخرى هى تمنّى الموت فى أعماقه ما دام يحسد الموتى على سكينتهم مثلما تحسدهم زوجته على 'أمنهم' (وسلامتهم ؟). وصورة **الأمان فى الموت** صورة تقوم كما هو واضح على المفارقة الصارخة ، وهى المفارقة التى يقوم عليها الحدث الدرامى نفسه ! ومثلما يقول مكبث هنا لنفسه إن دنكان قد غدا

بمنجىً من السيوف والسموم: "أو مِنْ مكائدَ داخليةْ . . أو من جُيُوشٍ أجنبيةْ" ، مؤكدًا أَمْنَ القتيل بقوله "لا لن يمسه المـزيد بعد هذا !" نراه يشير إلى مـقتل بانكو سائلاً القاتل الأجير "إن كان بانكو آمنًا " (٣/٤/٢٥) أى إن المفـارقة التى تكمن فى **موازاة الموت بالأمن** صورة مـتكررة ، والقاتل يوافق الملك مكبث على صـورة المفارقـة حين يقول إن بانكو "الآن يرقد آمنًا فى حفرةٍ. ." ويضيف "وبلا حَرَاكْ" !

وهنا تعود صورة الأفعى وقد تحولت من دنكان إلى بانكو وابنه فليانس !

إذ يقول مكبث كأنما يحادث نفسه فى وجود القاتل :

الثُّعْبَانُ الأكبرُ يرقدُ فى حُفْرَتِه والأصْغَرُ فَرّ

لكنّ طبيعتَه تأتِيه إذَا شَبَّ بِسُمٍّ نَاقِعْ

حتى إنْ لمْ يكُ ذا نابٍ يَلْدَغُنا الآنَ بِهِ !

(٣/٤/ ٢٩ - ٣١)

ونحن نرى - باختـصار - أن صورة اللدغ والسُّمّ صـورة شعرية تهـيمن على ذهن مكبث ، فحتى قبل أن يُقتل بانكو يقول مكبث لزوجته فى لحظة صفاء .

- يا زوجتى الحبيبة ! ذهنى يموج بالعقارب !

وعندما يشرح لهـا خوفه من بانكو ومن سلالتـه ، لا يرى هذا الذهنُ المريضُ إلا صورًا للخبيث من الأشياء ، فإن تحـدث عن هبوط المساء وحلول الليل لم ير فيه سكنًا بل سوادًا ووقتًا لانطلاق الشرور والآثام ! وهكذا فـعندما يبشرها بأنه دبّر 'فعلة' عظيمة دون أن يصرح بأنها تتمثل فى قـتل بانكو وابنه فليانس لا يُصوِّر الليل إلا هذا التصوير الغريب : لقد أُصِيبَتْ نفس مكبث بعد مقتل دنكان بمرض خبيث يرى فى الليل موطنًا لسحـر الساحـرات ورئيستـهن هيكات ، اللائى كنّ بشرنـه بالملك . وهكذا يستـعين المؤلف بالصور الشعرية التى تجسد الموقف الدرامى ، وربما كان ، كما يقول برادلى ،

قادرًا - لطاقة شعرية كامنة فيه - على التعبير غير المباشر ، أى بالصور الشعرية ، فى المواقف الدرامية المشحونة بالتوتر ، عما لا يدريه أو عما لا يعيه 'عقله الواعى' ، ومن نتائج هذا، كما قلت أن نواجه أعقد الصور الشعرية فى أمثال هذه المواقف ، وهى معقدة لأنها تنبع من اللاوعى بحيث تتحدى أو تستعصى على التحليل المنطقى الذى يحاوله نقاد كثيرون ، فهنا نرى أن ذهن مكبث (الذى يموج بالعقارب) وتتملكه نبوءات الساحرات ويربط الموت بالليل الذى ارتكب فيه جريمته ، وصوت ناقوس المساء/ النعى، لا يرى الدنيا فى هذه اللحظة إلا من خلال أمثال هذه الصورة (التى يقول محمد فريد أبو حديد فى ترجمته إنها غامضة وعويصة) :

مكبث : فَلْتَفْرَحي إِذَنْ !

فَقَبْلَ أنْ يَطيرَ خُفَّاشُ المَسَاءِ منْ رُوَاقٍ لِرُوَاقْ

وقبلَ أنْ تَدْعُوَ (هيكاتُ) هُنَا - بِطَلْعَةٍ سَوْدَاءَ -

جُعْرَانًا أتَى الدُّنْيَا بِبَعْضِ رَوَثْ !

وقَبْلَ خَفْقِ جَنَاحِهِ بِطَنِينِهِ الوَسْنَانْ

لِيَدُقَّ ناقُوسَ المَسَاءِ لِيَدْعُوَ الأَحْيَاءَ للتَّثَاؤُبِ . . .

سَتَسْمَعِينَ جَرْسَ فَعْلَةٍ رَهِيبَةٍ يُدَوِّى !

(٣/ ٢/ ٤٠ وما بعده)

إنه يرى نفسه ولو فى أعمق أعماق اللاوعى فى هذه الصور التى تربط بين الإنسان وغرائزه الحيوانية وكائنات الليل السوداء (الخفاش والجعران) بل والرَّوَثْ ! وسواء فسرنا الإشارة للروث على أن الجعران قد 'ولد' فى الروث أو أنه يدحرج كرة الرّوث ، على نحو ما هو معروف عنه ، فإن الصورة الشعرية لها دلالتها ، وليست وليدة طريقة خاصة فى التعبير تعمد إلى 'الغموض والصور العويصة' لذاتها وإن صح ذلك على بعض أساليب المسرحية (كما سوف نبين فيما بعد)، وانظر إلى الصور الصوتية ، تجد أن

ربط ناقوس المسـاء الذى يعلن نهـاية النهار يرتبط فى ذهن مكبث بنـاقوس النعى الذى يعلن وفاة أحد أبنـاء القرية ، وصوت الجرس أولاً هو الإشارة التى تدعـو مكبث لقتل دنكان ، ويتكرر ذكر ناقـوس النعى فى أكثر من موقف درامى ، وارتبـاط النوم بالموت واضح فى معظم الصور التى يسوقها خيال مكبث المريض ، فالنوم كلمة تتكرر ٣٢ مرة فى ثنايا المسرحية ، وهى ترتبط بالسكينة أو الطمأنينة أو راحـة البال وصفاء الضمير ، وما إن يقتل مكبث دنكان حتى يسمع من يهتف بكل من فى المنزل :

إخَالُ أننى سَمِعْتُ هَاتِفًا يهتفُ لا تَنَمْ ! 'من بَعْدِ هذا لا تَنَمْ !
مكبثُ قد قتل الرُّقَادْ !' بل ذَلِكَ النَّوْمُ البَرِئُ
راتقُ النَّسِيجِ إنْ تَهَرَّأَتْ خُيُوطُهُ من الهُمُومْ
وغايةُ العُمْرِ الذى يَحْيَاهُ كُلُّ نَهَارْ !

(٢/٢/٣٨ - ٤١)

وكانت ليدى مكبث قد خطرت لها الصورة نفسها فى مطلع المشهد :

فَلأُنْصِتْ ! صَمْتًا ! لا ! لَمْ يَكُ غيرَ نَعِيبِ البُومَةْ !
الحَارِسَةُ اللَّيْلِيَّةُ ونَذِيرُ المَوْت ! آخِرُ منْ يَهْمِسُ «طَابَتْ لَيْلَتُكُمْ»
بعد نهار الدنيا !

(٢/٢/٣ - ٥)

وقصارى القول أن الصور الشعرية ، والإيقـاع المتغير ، والتكثيف ، والقدرة على الإيحاء بظلال للمعانى ، تتضافر مع المـعانى الظاهرة للألفاظ وتكوّن نسيجًا باطنًا يمتد فى طول المسرحية وعرضها وهو ما يسميه سيسيل - داى لويس 'أنساق الصور الشعرية' (Patterns of imagery) وما يشرحه الناقد العظيم كينيث ميور (Kenneth Muir) فى مقدمته للمسرحية عام ١٩٥١، وفى الطبعة الجديدة التى صدرت عام ١٩٦٢ و ١٩٨٤ ثم ٢٠٠٤، مُلخِـصًا بعض مـا قـاله آ.س. برادلى (A. C. Bradley) فى مطلع القـرن

العشرين، وهو ما يلحُّ عليه معظم من تناول المسرحية من نقاد الغرب ، أقول إن ذلك كله جزءٌ لا يتجزأ من البناء الدرامى الذى سوف نعرض له بالتفصيل ، الأمر الذى يقطع بأن تلاحم هذه العناصر جميعًا (وخصوصًا عنصر **الإيقاع** المتغير الذى يتجلى عند شيكسبير فى عدم الالتزام ببحر الأيامبوس (iambos) ، على نحو ما سوف نبين فى هذه المقدمة ، يتضافر بدوره مع الحدث الدرامى بحيث يجعل المسرحية الشعرية حقًا جنسًا أدبيًا مستقلاً !

٥ - المصادر :

يخصص النقاد وشراح النص صفحات كثيرة للحديث عن المصادر التى استقى منها شيكسبير مادة مسرحيته ، وهى المادة التى لا تقتصر ، كما هو معروف ، على 'الحبكة' ، بل تتجاوزها إلى ما يعتبر من عُمُد النص المسرحى ، مثل التراث الثقافى الذى استلهمه الشاعر ، فأما أهم مصدر تاريخى فهو الكتاب الذى وضعه رفائيل هولينشيد (Rafael Holinshed) بالاشتراك مع غيره فى عام ١٥٧٧ بعنوان **تاريخ انجلترا واسكتلندا** ، ثم قام بتعديله وتنقيحه ونشره ثانيًا عام ١٥٨٧ فى الصورة التى اعتمد عليها شيكسبير ، إلى جانب اعتماد الشاعر هنا على ما شاع فى ذلك العصر عن السحر والسحرة ، ويسجله كتاب لابد أن الشاعر قد قرأه وهو كتاب **اكتشاف السحر** الذى وضعه ريچينالد سكوط عام ١٥٨٤ ، إلى جانب كتاب آخر وضعه الملك جيمس عام ١٥٩٧ قبل توليه عرش انجلترا ثم أعاد طباعته بعد توليه العرش عام ١٦٠٣ بعنوان **علم السحر** ، وطبعات المسرحية المختلفة تورد رواية هولينشيد كاملة أو مختصرة ، لكننى لن أثقل على القارئ بسردها ، بل سأكتفى بذكر الملامح الأساسية للقصة التى تزعم الصدق التاريخى على ما فيها من روايات 'موضوعة' ، أو قل لم توردها أى مصادر تاريخية صادقة ، ويقول النقاد إنها 'اختراعات' واضحة أتى بها المؤرخون الاسكتلنديون فى مطلع القرن السادس عشر ، ولو أن بعض النقاد يبررون ''اختراع'' شخصية بانكو تحديدًا قائلين ، مع سيلفان بارنيت (Sylvan Barnet) فى مقدمته

لطبعة 'سيجنت' (Signet) من المسرحية إنه كان "اختراعًا لازمًا حتى تكتسب أسرة ستيوارت الحاكمة أصلاً صحيحًا ومناسبًا من الأسلاف" (ص ٦٤).

وأما أهم الأحداث التى استقاها شيكسبير من كتاب هولينشيد فهو حادثة مقتل دنكان فى منتصف الليل ، وهى التى تعتمد بوضوح على ما يرويه ذلك المؤرخ من أن قائدًا يدعى دونوالد (دونالد) كان قد دعا الملك (دَفْ) إلى زيارته فى قلعته ، ثم قام مع زوجته بقتل ذلك الملك ، وهى الرواية التى استقاها هولينشيد بدوره من كتاب بعنوان **تاريخ اسكتلندا** باللاتينية وضعه مؤلف اسمه الشائع بيسى (Boece) واسمه الأصلى هكتور بويس أو بيثيوس (Hector Boyis, Boethius) عام ١٥٢٧ ثم ترجمه جون بيليندن إلى اللغة الاسكتلندية عام ١٥٣٦ ، ويقال إن بيثيوس نفسه كان قد استقى مادته من مؤلف اسكتلندى يدعى فوردن (Fordun) وضع فى القرن السابع عشر كتابًا يترجم فيه لأعلام اسكتلندا (باللاتينية طبعًا) [مثل **وفيات الأعيان** عندنا] . ويجمع النقاد على أن الروايات الواردة فى هذه الكتب جميعًا أقرب إلى الأساطير منها إلى الحقائق التاريخية ، ولكننى سوف أُجمل ما يمكن اعتباره أقرب الروايات إلى التاريخ الصادق وفقًا لمؤرخى القرن العشرين .

قام الملك مالكوم الثانى ملك اسكتلندا ، وكان شيخًا طاعنًا فى السّنّ ، فى عام ١٠٣١م بزيارة كنوت (Cnut) ملك انجلترا لتقديم فروض الطاعة والولاء . وكان بصحبته فى هذه الزيارة قائدان أو أميران أو قل نائبان عن الملك ، وكان اللقب الذى يحمله شاغل هذا المنصب هو 'ماورمور' (Maormor) أى حاكم ولاية . وكان من بين هذين أمير (أى حاكم) يدعى مايلبايثا (Maelbaetha) أو ميلبيذا (Mealbeathe) أو ماكبيثه (Macbeothe) حاكم ولاية موراى (Moray) . وهكذا نسمع لأول مرة فى التاريخ عن مكبث . وكان (مكبيثه) المذكور حفيدًا للملك مالكوم نفسه من ابنته دُوادا (Doada) التى تزوجت قائدًا يدعى فينليك (Finnlaech) وأما زوجة مكبث فكانت تدعى 'جرووخ' (Gruoch) ابنة الأمير 'بيته' (Boete) .

وفى عام ١٠٣٢ قـام الملك مالكوم الثـانى بقتل عـميد الأسـرة التى تنتمى إليـها جرووخ (زوجة مكبث) ويقال إنه قتل "بيته" نفسـه ، وكان دافعه هو أنه ، أى مالكوم ، لم ينجب إلا البنات ، وأنه كـان من ثمّ ذا حق فى العـرش ، ولو أنه حق يقـوم على النسب لا القرابة. وفى عام ١٠٣٤ توفى مالكوم وخلفه حفيده دنكان، ابن عم مكبث . وعلى الفور أعلن دنكان أنه قد عـيّن ابنه كانمور (Canmore) وليًا لعهده وأميرًا لولاية كمـبرلاند حتـى يخلفه على عرش اسكـتلندا . وهكذا لم يكن مكبث وزوجتـه جرووخ يضمران أى ود لأفراد الفرع الحاكم من الأسرة ، بـل يضمران السوء والحقد الصريح. ويقول التاريخ الصادق إن دنكان كان ملكًا ضعيفًا وغير موفق ، إذ قاد حملة فاشلة لغزو انجلترا ثم اشتبك فى حرب مع ثورفين (Thorfinn) الحاكم النرويجى لمقاطعة جزائر أوركنى التى تقع شـمـالىّ اسكتلندا. وكـان قائد جـيش دنكان فى هذه الحـرب مكبث نفسـه، الذى ما عتّم أن تحـالف مع ثورفين ، ودبر مكيدة لقـتل دنكان فى مكان يدعى بوثجانون، ومن ثم اعتلى العرش لحقّه فيه أو لحقّ زوجته فيه فى عام ١٠٤٠ . وكانت فتـرة حكمه فتـرة استقـرار ورخاء ، وذاعت تبـرعاته للكنيسـة فى اسكتلندا بل وصلت شهـرته إلى البابا نفـسه فى روما . ولا يبـدو أن الجزية التى كـانت اسكتلندا تدفعـها لانجلترا قد استـمرت فى عهده ، ولكنه كان يواجه العداء المسـتحكم مع جاره ، حاكم نورثمبرلاند ، واسمه سيوارد . وفى عام ١٠٥٤ قام سيوارد ، بموافقة ملك انجلترا آنذاك ، المدعـو إدوارد الصالح أو كاهن الاعـتراف (Edward the Confessor) وبمعاونة قبـائل (وتناجموت) بغـزو اسكتلندا برًا وبحرًا . ومن ثم اشـتبك الجيـشان فى موقـعة عظيمة فى ٢٧ يوليو من العام نفسه ، اندحر فـيها مكبث . وقُتل فيها ابن القائد سيوارد ويدعى أوزبورن ، كما قُتل فيهـا ابن أخ له يدعى سيوارد أيضًا . ومن ثَم تولّى العرش ابن دنكان الذى أصبح يدعى مـالكوم كانمور، ولكن مكبث واصل القـتال فى المناطق الشـماليـة أربع سنوات متـواليـة ، حتى سـقط آخر الأمـر قـتيـلاً فى بلدن لومفـانان (Lumfanan) فى مقاطعـة (إبردينشير) فى عام ١٠٥٧، وتمكن مالكوم كـانمور كذلك من سحق مقاومة ابنه لولاخ (Lulach).

هذا هو موجز التاريخ الأقرب إلى الحقيقة على نحو ما ورد فى الكتب الحديثة، ولكن لدينا روايات أخرى تختلف فى بعض التفاصيل، ومن المحتمل أن شيكسبير قد اطلع عليها أيضًا ومنها نرى كيف اختلفت 'حبكة' مسرحية مكبث اختلافًا شاسعًا عما أورده التاريخ، خصوصًا علاقات مكبث بالنرويجيين، وطابع فترة حكمه، وسرعة سقوطه (فى المسرحية). وأما عنصر الخرافة الذى أضافه شيكسبير فهو من التراث القروسطى الصريح، مثلما أضاف عناصر من التراث الشعبى (والذى كان شائعًا حقًا فى اسكتلندا آنذاك) أهمها عنصر مجئ مكدف إلى الحياة بعملية ولادة قيصرية، وتحرّك غابة بيرنام. وأما مكدف نفسه، وبانكو (كما ذكرنا) وابنه فليانس وعلاقة هؤلاء "الأسطورية" بأسرة ستيوارت الحاكمة فلا يذكر التاريخ "الصادق" شيئًا عن ذلك كله على الإطلاق .

٦ - البناء :

قلت من قبل إن تكثيف الحدث واللغة من السمات الأساسية التى تميز مكبث عن المأساوات الأخرى ، بل وعن جميع مسرحياته الأخرى كما يقول د.ر.إلوواى (D.R.Elloway) فى مقدمته لطبعة ماكميلان من المسرحية عام ١٩٧١م ، وقد أدت التعديلات والإضافات التى أدخلها على رواية هولينشيد أو على ما ذكرت أنه 'التاريخ الصادق' إلى زيادة تركيز الحدث ، وإخراج نسق متماسك متجانس إلى أبعد الحدود - فإذا كان هولينشيد يقول مثلاً إن 'بعض السحرة' قد حذّروا مكبث من مكدف ، وإن "ساحرة معينة" بثت الاطمئنان فى قلب مكبث قائلة إنه لن يقتله رجل "ولدته امرأة" أو لن يُقتل حتى تسير غابة بيرنام إلى دنسينان ، فإن شكسبير يعتمد على التراث الشعبى للسحر والساحرات فى ابتكار مشاهد كاملة تقوم فيها الساحرات بخلق الجو الذى يعتبره بعض النقاد شعرًا دراميًا يجسد ما كان يدور فى أعمق أعماق نفوس أبطال المسرحية (أو فى اللاوعى) ويعتبره آخرون عناصر درامية أساسية فى البناء ، مثل 'إلوواى' الذى يقول إن قيام شيكسبير بنسبة هذه 'النبوءات' جميعًا إلى 'الأطياف' أو 'العفاريت' التى تستحضرها الساحرات قائلات إنها تمثل 'الأسياد' ، وقيام الساحرات

أنفسهن بمقابلة مكبث (عمدًا) أول الأمر ، أتاح للشاعر أن يقيم التناظرفى البناء بين 'الحركتين' اللتين تتكون منهما المسرحية . فالحركة الأولى (بلغة الموسيقى) أو 'النصف الأول من البرتقالة' (وهى الصورة التى استخدمها توفيق الحكيم فى حديثه معى، أنا وسمير سرحان ، إلى مجلة **المسرح** عام ١٩٦٤) يعتمد على النبوءات الأولى للساحرات والتى أدْلَيْنَ بها عمدًا ، فهى التى تدفع الأحداث دفعًا **على المسرح أمامنا** حتى يصل الحدث الدرامى إلى ذروته ، ثم تأتى نبوءات 'الأسياد' فى أول القسم الثانى أو الحركة الثانية لتدفع الأحداث إلى النهاية المحتومة فنيًا.

والصراع بين النقاد محتدم ، إلى يومنا هذا ، بين التقسيم الثنائى للبناء والتقسيم الثلاثى له ، خصوصًا بعد أن نشر الباحث جورج وولتون ويليامز (George Walton Williams) دراسته المشيرة عام ١٩٨٢ بعنوان '**مكبث**: مسرحية الملك جيمز' (*Macbeth*: King James's Play) وهى التى يقول فيها إن المسرحية ، إذا أخذنا المصادر التاريخية لكتابتها وتمثيلها فى الاعتبار ، تتضمن 'حدثين متنافسين' الأول يعلى من أهمية تولى مكبث عرش اسكتلندا ظلمًا على حساب مقتل دنكان، أى مع تقليل أهمية مقتل دنكان، والثانى يعلى من شأن بانكو وسلالته من أسرة ستيوارت الحاكمة ، وعلى رأسها الملك جيمز ، قائلاً قرب نهاية دراسته الممتعة (على قصرها إذ لا تتجاوز عشر صفحات) :

> "لقد وضع شيكسبير أسطورة بانكو فى وسط أسطورة مكبث، وهكذا فقد أجهد البناء التقليدى لمثل هذا النوع من المسرحيات. إذ إنه نقل حادثة مقتل الملك من المكان المعهود لها فى منتصف المسرحية إلى موقع ذى أهمية ثانوية، ووضع مقتل بانكو فى المكان الذى كان الملك أحق به أى منتصف المسرحية"ص١٩ . (*South Atlantic Review* 47.21982, pp. 12 - 21)

وإذا كان التقسيم الثنائى راجعًا فى رأى ويليامز إلى محاولة إرضاء الملك جيمز الأول وهو تقسيم يخرج بالمسرحية عن الإطار 'المعهود' فى رأيه 'فى مثل هذه المسرحيات' ، الأمر الذى يتسبب فى 'إجهاد' البناء بمعنى التسبب فى توتره الشديد وربما إلى درجة لا يحتملها ، فإن هذا البناء الثنائى نفسه لا يرجع فى رأى جمهور النقاد

ومن أهمهم مارك روز (Mark Rose) إلا إلى أسباب فنية محضة ، يفرضها هذا اللون الخاص من المسرح الشعرى. ولكن نقادًا آخرين معاصرين أيضًا للناقد 'إلوواى' المذكور، مثل إمريز جونز (Emrys Jones) يرون فى المسرحية بناءً ثلاثيًا لا ثنائيًا ، إذ يقول جونز فى كتابه **شكل المَشَاهد عند شيكسبير** (١٩٧١) والذى يخصص جانبًا كبيرًا منه (الفصل السابع كله) لدراسة **مكبث** وحدها ، إن المسرحية تنقسم إلى ثلاثة أجزاء وفقًا لما يسميه 'الإيقاع' الدرامى ، فالمسرحية فى رأيه ثلاثة 'إيقاعات' متميزة تتحكم فى البناء ، وهو يربط بين الإيقاعات 'الحَدَثِيَّة' (أى الخاصة بالأحداث) وبين 'الإيقاعات' الشعرية وينتهى إلى أن يقول :

"الجزء الأول(دنكان) يشغل الفصلين الأول والثانى ، والجزء الثانى (بانكو) يشغل الفصل الثالث ، والجزء الثالث يشغل الفصلين الرابع والخامس . وفى العرض المسرحى نجد أن الجزءين الأول والثانى تتلوهما وقفة واضحة . . . ونجد أن الفصل الثالث يمثل وحدة قائمة بذاتها . . . وأن الفصل الرابع يبدأ بما لابد منه من استرجاع ما جرى من أحداث ، وهو ما يعود بنا إلى بداية المسرحية بما فيها شئون السحر والسحرة" (ص١٩٥ - ١٩٦) .(*Scenic Form in Shakespeare*)

وقد رد مارك روز المذكور على جونز قائلاً إنه يفترض 'استراحة' فى العرض المسرحى بين الفصل الثالث والفصل الرابع ، استنادًا إلى ما شاع عن تقاليد المسرح فى ذلك العصر، وهو ما لا يمكن إثباته ، وأما نظرات جونز النقدية فى الإيقاع الدرامى فلم يختلف أحد عليها، وإن كان براونمولر يتحفظ على تطبيق ذلك التقسيم الثنائى على اللغة الشعرية، إذ يقول إن لغة المسرحية فيما يبدو تؤيد التقسيم الثنائى والثلاثى معًا، من خلال المقابلات الدائبة التى تقيمها بين الذى 'ضوعف مرتين'، والذى 'ضوعف ثلاث مرات'! ويضرب المثال مما ورد فى الفصل الأول حين يذكر مكبث نفسه بأن ضيفه دنكان "يعصمه بمأمنٍ مضاعفٍ أمران" لكنّ مكبث يذكر ثلاثة أمور لا أمرين :

إنّ المليكَ عندنا يَعْصِمُهُ بمأْمَنٍ مُضَاعَفٍ أمْرَانْ :

فإنَّنى بِدَايَةً وأوَّلاً قريبُهُ ومنْ رَعِيَّتِهْ
كلاهُما يَصُدُّنى صَدًّا عن الجريمةْ !
وثانيًا أنَا مُضيفُهُ وينْبَغى انْ أُغْلِقَ الأبْوابَ فى
وَجْهِ الذى يُريدُ أنْ يَقْتُلَهُ . .
فكيفَ بى أنْقَضُّ والسكّينُ فى يَدِى لأطْعَنَهْ ؟

(١/٧/١٢ - ١٧)

ويضيف براونمولر إن مكبث لا يلبث أن يضيف سببًا رابعًا وهو 'وداعة الملك' ويتوسع فى تبيان فضائل هذه الوداعة، وهكذا يحول 'الأمرين' إلى ثلاثة ثم إلى أربعة ! ويقول هذا الناقد ما يلى

"إن المضاعف - مرتين وثلاثًا وأربع مرات - سمة تتميز بها لغة المسرحية فى أعماقها ، وأشهرها قول الساحرات 'فليتضاعف فرط الكد بويل وثبور' (٤/١/١٠) ولكن استخدام المضاعفات الفردية والزوجية فى اللغة يظهر أيضًا فى لحظة تتميز بالتأدّب الشديد والشحنة الشعورية العميقة ، وذلك حين تزجى ليدى مكبث مديحًا للرجل أو الملك الذى اعتزمت قتله - وهو مديح يتطرف فى استخدام 'الحساب' - قائلة:

مَهْما تكُنْ خِدْمَاتُنا لكُمْ . . حتى ولو تَضَاعفتْ -
أو ضُوعِفَ الضعفانْ - فَلَنْ تَفِى بِحَقِّكُمْ . . .

(١/٦/١٥ - ١٦) (ص ٢٦ - ٢٧)

ويرى الناقد جيمز نوزويرثى (James Nosworthy) فى دراسة له عن مكبث بعنوان 'مكبث والدكتور فاوستوس والشياطين المخادعة' (*Macbeth, Doctor Faustus*, and the juggling fiends') نشرت فى كتاب عنوانه **مرآة لشيكسبير** (*Mirror to Shakespeare*) صدر عام ١٩٨٤ من تحرير ج.س.جراى (J.C. Gray)

إن التثليث أو المضاعفة الثلاثية مما يميز اللغة التى بنيت منها المسرحية ، وخصوصًا فى ''سياقات تتسم بالشر وعادة ما ترتبط بالشيطان'' (ص ٢٢١ من الكتاب) وهو يدلل على ذلك بأمثلة كثيرة ، منها عدد الساحرات ، وقولهن فى أثناء الرقص فى المشهد الثالث من الفصل الأول (١/٣/ ٣٥ - ٣٦) :

هاتيكَ ثلاثًا ثم ثلاثًا من عندكِ من مَرِحِ الخُطُواتْ

ثم ثلاثًا مِنْها تُصْبِحْ تِسْعًا مُكْتَمِلاتْ

أو قول إحداهن قبل ذلك فى المشهد نفسه إنها ستجعل الملاّح 'ينحف فيذوب ويذوى عوده/ زمنًا يمتد أسابيعًا تسعة . . ضربت فى تسعة !' (١/٣/ ٢١) . والأمثلة على المضاعفات الثنائية والثلاثية كثيرة ، ولا شك أنها سوف تبدو للقارئ العربى بوضوح منذ البداية ، حتى فى المواقف غير الدرامية أى السردية ، والتى يصفها بعض النقاد بأنها 'ملحمية' (وإن كانوا يقصرون الوصف على اللغة) - مثلاً قول الضابط الجريح فى وصف المعركة التى نازل فيها مكبث وبانكو أعداء الملك :

وإنْ أردتَ قولَ الحقِّ لا مَنَاصَ أنْ أقولْ :

كانا كمِثْلِ مِدْفَعَيْنِ ضُوعِفَتْ بكل مِدْفَعٍ قَذَائِفُهْ

وانقضَّ كلٌّ منهما فَضَاعَفَا قَرْعَ العَدُوِّ أضعافًا مُضَاعَفَهْ !

(١/٢/ ٣٦ - ٣٨)

وسواء قبلنا قول هذا الناقد أو ذاك ، فلا شك أن 'الأرقام والترقيم' يشغلان مكانًا بارزًا فى اللغة التى بنيت منها المسرحية ، بل وفى البناء نفسه ، ولن يخفى ذلك على القارئ العربى فلقد حافظت عليها بكل دقة فى الترجمة ، ويقول براونمولر إن الدلالة النقدية لذلك لا تخفى على 'اللبيب' فهى على حد قوله محاولة من جانب الأبطال لإخضاع 'الحدث' للأرقام ، أو جعل الزمن قابلاً للعدّ والحساب ، ومن ثم فرض نظام ما عليه - والزمان 'ينزلق' فى هُوّة الفوضى ! ويعلق على ذلك متسائلاً إن كانت تلك

محاولة لإخضاع 'الزمان' ، أى الحياة والناس ، للنظام بحيث يستطيع البشر التحكم فيه بعد أن أفلت من عقاله ؟

هذه ولا شك صورة أو لمحة نقدية أصيلة تؤكد ما ذهب إليه الناقد إمريز جونز (فى كتابه المشار إليه آنفًا) (ص ٢٢٣ - ٢٢٤) من أن 'العيب الظاهر' فى البناء ، وهو الذى اشتكى منه بعض نقاد المسرح (مثل غياب مكبث تقريبًا عن الفصل الخامس ، أو مثل غرابة البناء فى المسرحية التى تصل إلى ذروة الحدث فى الفصل الثانى بدلاً من الثالث) عيب وهمى ، وأننا نستطيع أن ندرك ذلك إذا تأملنا كيف يرجع بنا الفصل الخامس إلى ما يمكن اعتباره 'الزمن الطبيعى' ، ومعناه استواء الحدث إيقاعيًّا كأنه 'مكتوب' أى كأنه محتوم ولابد أن يجئ ، والجمهور يكاد يعرف سلفًا ما سيكون ، ومن ثم تصبح مكبث مسرحية تلتزم أعمق التزام بالنظام ، سواء نظام البناء الدرامى الدقيق أو نظام 'الصحة' السياسية والتاريخية 'المعتمدة' .

ومن مزايا النظرات النقدية الحديثة إقامة الصلة بين لغة المسرحية الشعرية وبين بنائها الدرامى . فمعظم النقاد القدامى كانوا يفصلون هذا عن ذاك ، على نحو ما سوف نُبيّن ، ومعظم من كتب فى القرن التاسع عشر ومطلع العشرين كان يعالج الشخصيات كأنها كائنات مستقلة عن البناء وعن اللغة ، كأنما هى شخصيات تاريخية (من كولريدج إلى برادلى وأتباعه) أى ذات وجود حقيقى ، ولكن المداخل الحديثة التى اشتهرت فى الثلاثين عامًا الأخيرة تربط جوانب المسرحية بعضها بالبعض ، وتقيم الصلات التى لابد منها للحكم على العمل فى صورته الكلية ، حتى ولو خصصنا بابًا للحديث عن كل جانب من جوانبها .

ومعنى ذلك أن مناقشة بناء المسرحية تلزمنا بالنظر إلى سائر الشخصيات والأحداث بدلاً من الاكتفاء بتحليل شخصية مكبث وشخصية ليدى مكبث ، فالتكثيف الشديد فى الأحداث واللغة يؤدى إلى سرعة الإيقاع ، وهى سرعة اقتضت من شيكسبير ضغط زمن المسرحية من سنوات عشر (هى التى قضاها مكبث 'التاريخى' ملكًا صالحًا)

إلى شهور بل وربما إلى أسابيع معدودة ، ويذهب بعض النقاد إلى أن التحوّل الذى طرأ على البطل يبدأ فى الوصول إلى ذروته ويصل فعلاً إليها فى مشهد واحد هو مشهد المأدبة أى المشهد الرابع من الفصل الثالث ، وهو الذى يبرر تراجع 'البطل' نسبيًا عن ساحة الأحداث وتمتع 'الأبطال' الآخرين بموقع الصدارة بعد هذا المشهد .

والنمط العام من البداية للنهاية يحكمه عاملان بالغا الأهمية: الأول هو 'الرمزية' التى تخرج بالحدث عن السياق التاريخى أو حتى الأسطورى ، بحيث نجد أننا فى المسرحية نواجه بشرًا يمكن أن يعيشوا فى أى زمان ومكان ، وهو ما تؤكده عناصر أخرى مثل اللغة الشعرية ، والعامل الثانى هو أن الأحداث تتتابع فى حلقات متداخلة من العلة والمعلول أو السبب والنتيجة ، وهو التتابع الداخلى الذى لا يجعل من الفصل الخامس 'تجميعًا' أو 'كشفًا' بالمعنى القديم بل انتصارًا 'للنظام الصحيح' على 'الفوضى' حسبما يقول إمريز جونز المذكور - وهو الذى يشكل الانطباع العام الذى يخرج به المشاهد للمسرحية .

ويقيم الناقد (الوواى) صلات وثيقة بين مسرحية مكبث ومسرحيات الأخلاق التى اشتهرت فى العصور الوسطى مستندًا إلى إغفال المسرحية لكثير من التفاصيل ، وهو الإغفال الذى حيّر نقادًا كثيرين وجعلهم يضربون فى شعاب لا تؤدى إلى شىء ، انطلاقًا من 'وهم الواقعية' الذى ألمحت إليه فى مقدمتى لترجمة هاملت (القاهرة ٢٠٠٤)، وهو الوهم الذى ساد بعد اتجاه المسرح الأوروبى إلى الواقعية وامتداد هذه الواقعية أو هذا الوهم - ومعناه تطبيق منطق الحياة اليومية أو منطق الأسوياء أو قل منطق العقل وحسب على ما نقرؤه فى الأدب أو نشاهده فى المسرح - إلى البلدان الناطقة بالإنجليزية . ولكن هذه مسرحية شعرية تتوسل كما يقول بالتورية الدرامية الساخرة (dramatic irony) فى كل ثنيّة من ثناياها ، وهذا بطبيعة الحال لا يتفق مع قوله بوجود روابط بينها وبين مسرحيات الأخلاق التى كانت تعتمد على تقديم الفضائل والمثالب المجردة فى صورة شخصيات ناطقة ، وأما التورية الدرامية الساخرة فهاك ما يقوله عنها :

''عندما يكون المتحدث نفسه غير واع بالدلالة الكاملة لما يقول تزداد قوة أقواله من خلال التورية الدرامية الساخرة- ومعناها التورية التى تنشأ عندما توحى كلماته بمعنى آخر أكثر أهمية ، لا يدركه إلاّ الجمهور. وهكذا فعندما تدفع خيانة أمير كودُر الملك دنكان إلى أن يأتى بما يشبه 'الفكرة العامة' قائلاً :

- لا يَقْدِرُ أحدٌ أنْ يتملّى وجهَ الإنسانِ فيقرأ فيهِ
أسرارَ القَلْب !

(١/٤/١٢ - ١٣)

ويدخل مكبث فى هذه اللحظة نفسها وعندها ندرك أن هذه الكلمات نفسها ربما كانت تنطبق على مكبث أكثر مما تنطبق على أى أحد. والصدق العام لقول دنكان يتأكد لنا عندما يستمر فى حديثه معربًا عن ''ثقته المطلقة'' أيضًا بالرجل الذى عيّنه لتوه أميرًا لكودر، وفى هذا ما يجعل التورية ساخرة، إذ يؤكد الملك له إن مكافأة مكبث ''أكبر من أقصى ما أقدر أن أسديه لك'' (٢٠/٢١) فى حين أن مكبث قد بدأ التدبير للحصول على كل شىء لنفسه'' (ص ١٣).

ويتفق هذا القول بالتورية الدرامية الساخرة إلى حد ما مع ما قاله برادلى فى كتابه المشار إليه آنفًا عن التورية التى يقصدها فى معرض حديثه عن تأثير أوصاف الجو والطبيعة فى الحدث وفى أفعال الشخصيات ، وهو يعرِّف هذا التأثير بأنه إحساس المشاهد بمشاركة ''قوى خفية'' فيما يحدث وبالغموض الذى يكتنف الكون ويميز أفعال الناس ، إذ يستمر قائلاً :

''ولا تشارك **مكبث** مسرحية شيكسبيرية أخرى - ولا حتى **ريتشارد الثالث**، التى تشبه **مكبث** فى هذا التأثير وفى جوانب درامية أخرى ، - فى شدة اعتمادها على التورية الساخرة . وأنا لا أقصد التورية الساخرة بالمعنى المعتاد، وهو الذى نصف به من يقول شيئًا ليعنى شيئًا آخر قد يناقض ظاهر

لفظه ، مثل حديث لينوكس فى المشهد السادس من الفصل الثالث ، ولكننى أقصد التورية الساخرة من جانب المؤلف نفسه ، ومن هذا اللون مجاورته بين بعض الأشخاص والأحداث مجاورةً تؤدى إلى المفارقة ، وأقصد خصوصًا 'التورية الساخرة السوفوكلية' وهى التى يقول فيها المتحدث كلامًا يتميز بأنه يقدم إلى الجمهور ، إلى جانب معناه الخاص ، معنى آخر ينذر بالسوء ، وهو معنى لا يدركه هو نفسه وعادة ما لا يدركه الأشخاص الآخرون على خشبة المسرح" .

(التراجيديا الشيكسبيرية ، ص ٣٣٩ - ٣٤٠ من طبعة ١٩٥٥ ، والطبعة الأولى صدرت ١٩٠٤)

ويضرب برادلى أمثلة كثيرة لتوضيح ما يعنيه بهذا التناقض بين إدراك المعنى الخبئ للكلام وبين الوقوف عند معناه الظاهر فى شتى مواقف المسرحية ، وأنا أورد هذا الرأى فى سياق حديثى عن البناء لأننى أعتقد أن بناء الأحداث يعتمد عليه بل إن ترابط الأحداث فى هذه المسرحية لا يمكن أن يكتمل إلا بالتورية الدرامية الساخرة .

وإذا شئنا التخصيص قلنا إن البناء يتراوح بين مشاهد الأحداث ، أى المشاهد التى تقوم فيها الشخصيات بفعل شىء ما ، وبين المشاهد التى تعتبر تمهيدًا أو تعليقًا على حدث من الأحداث ، وعادة ما تكون هذه الأخيرة بمثابة توريات ساخرة أو توريات درامية محضة تهب الأحداث دلالات أعمق .

ولا أدل على ما أقول من مشاهد الساحرات ، والمشاهد التى تلعب دور الجوقة ، باتفاق آراء النقاد ، مثل الجوقة أو الكورس فى التراجيديا اليونانية . وهارى ليفين (Harry Levin) يَعُدُّ مشاهد الساحرات من مشاهد الجوقة اليونانية فى دراسة له بعنوان 'مشهدان من مكبث' (١٩٨٢) وردت فى كتاب من تحرير فيليب هايفيل الابن (Philip H. Highfill, Jr.) بعنوان **فن الصنعة عند شيكسبير : ثمانى محاضرات** (*Shakespeare's Craft: Eight Lectures,* Carbondale: Southern Illinois University Press, pp. 48 - 68) ولنضرب مثالاً على دور الجوقة من المشهد الرابع

من الفصل الثانى حيث يشترك روص (وهو شخصية ثانوية) مع أحد أبناء اسكتلنده ، وهو شيخ طاعن فى السن خبر الحياة والناس ، فى إقامة علاقة سببية بين مقتل دنكان وبين النسق العام لنظام الكون (والموحى به أو المعنى الخبئ هو نظام الدولة أو النظام العام والذى يتجلى نفسيا فى حياة مكبث الباطنة أيضًا التى أصيبت بخلل) ومثل المشهد السادس من الفصل الثالث الذى يعلق فيه لينوكس تعليقًا ساخرًا على سلوك مكبث ويجيبه أحد اللوردات (أى النبلاء أو الأعيان) قائلاً إن الناس تتطلع إلى اليوم الذى تدين فيه بالولاء لملك صالح . وأما مشاهد الساحرات فهى دليل أسطع وأوضح ، كما قلت، على هذا التركيب البنائى الخاص ، إلى جانب مشهد البواب بطبيعة الحال ، ولكن فلنبدأ بالساحرات .

٧ - السحر والسحرة :

لن أنفق وقتًا طويلاً فى عرض النظرات النقدية والنظريات التى أوردتها كتب كثيرة عن الساحرات فى مكبث ولكننى سأقتصر على الحقائق التى يتفق عليها الجميع ، فى حدود ما يسمح به اختلاف النظرة النقدية (أو المدخل التفسيرى) من اتفاق . وأولى هذه الحقائق وأهمها هو أنهن يمثلن القيم المضادة (أو المعارضة أو التخريبية) لما كان يعتبر قيم المجتمع السوى أو 'النظام' المعتمد الذى تقوم عليه الدولة وفقًا للمفهوم السائد آنذاك لما يتفق والفطرة أو الطبيعة وحياة الإنسان السوىّ أيضًا . فهن قد تحوّلن فى شيكسبير من ساحرات لهن علاقة ما بالقدر (وكلمة weird كانت لا تزال تحتفظ عند هولينشيد خصوصًا فى أقصى الشمال ببعض ظلال معناها القديم الدال على القدر ، ولكن هذه الظلال الدلالية كانت مجهولة لشيكسبير وأبناء عصره فى انجلترا) (انظر الحواشى) أقول إن شيكسبير نفى عنهن تمامًا أىَّ صلة بالقدر وجعل لهن روابط مع الشيطان ، على نحو ما اعتاده العصر فى انجلترا واسكتلنده جميعًا ، ولذلك فالنص يشير إليهن إما بلفظ 'الساحرة' الصريح فى الحوار (١/٣/٦) ، أو 'الأخوات الثلاث' أو 'أخوات السحر الثلاث' أو 'الأخوات المسحورات' ، وأما فى وصف المتحدث وفى

التوجيهات المسرحية فهن دائمًا إما 'الساحرة' أو 'الساحرات' ، وهن قد يستطعن الإطلاع على 'الغيب' بمعونة 'الأسياد' من الجن مثلاً ، ويُمَارِسْنَ كل ما عرف عن السحرة والساحرات فى زمنهن من إفساد وتخريب وتسبب فى الخبائث ، أيضًا بمعونة الشياطين، ولكن قدراتهن محدودة ، فإذا كانت الساحرة قادرة (بمعونة من أسيادها) على إثارة عاصفة ما (كما يفعل بروسبيرو بمعاونة الجن فى مسرحية **العاصفة**) فإنها تعجز عن جعل هذه العاصفة تغرق السفينة المقصودة – مثل سفينة ربان المركب 'تايجر' :

حتى إنْ لمْ أقْدِرْ أنْ أجْعَلَهُ يفقدُ مَرْكَبَهُ فى البَحْرْ

فسَأجْعَلُها كالأُلْعُوبَةِ لِعَوَاصِفَ ذاتِ خَطَرْ

(١/٣/٢٤ - ٢٥)

ومعنى القيم المضادة هو القيم المقلوبة ، فالخير شر والشر خير ، والحُسْنُ قُبْحٌ والقبح حُسْنٌ ، والجو الذى يطرن فيه هو الضباب والهواء العكر ، وما دُمْنَ كما قلتُ يُمثِّلْنَ عالم الشياطين الذى ينتمين إليه ، فهنّ ، كما يسمّيهن مكبث، "عجائز الخفاء فى الليل البهيم والنوايا السود" (٤/١/٤٧)، فهنّ يبيِّنَّ، عن طريق التضاد 'مزايا' العيش السوى والفطرة السليمة ، وفقًا لأيديولوجيا العصر ، وربما كانت هذه الأيديولوجيا هى التى دفعت تيرى إيجلتون (Terry Eagleton) إلى أن يذكر فى كتابه **وليم شيكسبير** (١٩٨٦) وفى الصفحة الثانية أنهن يمثلن "القيمة الإيجابية فى مسرحية مكبث" قائلاً إن "الساحرات هن أبطال العمل" لأنهن "يفضحن الاحترام السائد للنظام المراتبى ويكشفن حقيقته" ، وأنهن "يَعِشْنَ فى مجتمع أخواتهن" فى "المناطق الغامضة المتاخمة" للنظام الاجتماعى السائد. وتوافق الناقدة فرانسيس آ. دولان (Frances E. Dolan) فى كتابها (**الجن المألوفة الخطرة : صور تمثيل الجريمة الأسرية فى انجلترا ١٥٥٠ – ١٧٠٠**) الصادر عام ١٩٩٤ ، على ما يقوله إيجلتون فى ذيل كلامه من أن الدراما كثيرًا ما تجعل الساحرات يَعِشْنَ "فى عالم خاص بهن ، تسوده الأنثى ويقع خارج حدود المنزل وعلى هامش التصوير المسرحى له" ، ولكنها تستدرك قائلة إن "مسرحية **مكبث** لا تقيم الحدود الفاصلة بين عالم الساحرات وعالم

الشخصيات الأخرى ، على نحو ما تقيمها مسرحية **الساحرة** (من تأليف توماس ميدلتون) ومسرحية **سوفونيسبا** (من تأليف جون مارستون)".

(Dangerous Familiars: Representations of Domestic Violence in England 1550 - 1700)

وأما الرأى الحديث الذى أميل إلى الأخذ به فقد ظهر أول ما ظهر فى أواخر السبعينيات ، فى كتاب يضم عدة دراسات ، وعنوان الكتاب هو '**الفن الملعون: مقالات عن أدبيات السحر**' *(The Damned Art: Essays in the Literature of Witchcraft)* (١٩٧٧) من تحرير سيدنى أنجلو (Sydney Anglo) وفيه ترد دراسة بعنوان "كتاب **علم السحر** الذى وضعه الملك جيمز : السحر والحق فى المُلْك" (ص ١٥٦ - ١٨١) وفيها يقتطف دارس يدعى ستيوارت كلارك (Stuart Clark) فقرة طويلة من كتاب لوليم بيركنز (William Perkins) يربط فيها ربطًا شاملاً بين العداء للدولة وبين مناصرة الساحرة للشيطان ، وعنوان الدراسة هو :

'King James's *Daemonologie*: witchcraft and kingship' pp. 98 - 117

ويعود كلارك بعد ذلك فى دراسة نشرها عام ١٩٨٠ فى مجلة **الماضى والحاضر** (P & P 87) ليستفيض فى تحليل رأيه السابق (أو رأى بيركنز) ويدلل عليه بشواهد عديدة ثم ينتهى إلى القول بأن:

> "فكرة السحر لم تكن فكرة غريبة مدسوسة على عالم كل ما فيه سوىٌّ صحيح ما عداها ، بل كانت مثل جميع تجليّات فساد الحكم مرآة تقدم صورة معكوسة مقلوبة له ، ولم تكن لممارسات من زُعم اشتغالهن بالسحر دلالات تقل (أو تزيد) عن ممارسات الرجال والنساء العاديين" (ص ١٢٧).

ويسهب الكثير من النقاد والدارسين فى تحليل جذور صور الساحرات عند شيكسبير وفى **مكبث** ، وعن المعتقدات السائدة عنهن فى انجلترا حيث قُدّمت المسرحية على المسرح، والأفكار الشائعة عنهن فى اسكتلندا حيث تجرى أحداث المسرحية (خصوصًا

براونمولر) ، ولكن ما يعنينا نحن العرب من قراء المسرحية ومشاهديها هو كيف يقدمها النص وكيف صَوَّرَتْها عروض المسرحية الجماهيرية منذ أيام شيكسبير وحتى أيامنا هذه. ولا شك أن فهم هذه 'الأخوات' وتصويرهن كانا دائمًا يمثلان مشكلة ، سواء للمخرجين أو للقراء . ويشهد تاريخ عرض المسرحية بأنهن كن يُقَدَّمْنَ في صور فكاهية، حتى مطلع القرن العشرين ، وكُنَّ يعتبرن مصدرًا من مصادر جاذبية العرض إذ يُتِحْنَ الفرصة للمخرج أن يقدم الأغاني والرقصات وحيل الطير في الهواء والاختفاء تحت الأرض ، ولكن النظرة النقدية للساحرات في المسرحية تغيَّرت تدريجيًا فاكْتَسَبْنَ صورًا مخيفة أقرب إلى الشياطين هولاً ورعبًا . وما إن حل منتصف القرن التاسع عشر حتى اكْتَسَبْنَ وظيفة سيكلوجية ، على الأقل لدى النقاد ، بمعنى أنهن أصبحن يمثلن 'حالات نفسية' ، فهن التجسيد المسرحي الحيُّ واللازم لما يدور في أعماق البطل مكبث ، بل وبانكو الذي لا يستطيع أن ينام - في مطلع الفصل الثاني ، فصل الجريمة - فيدعو ملائك الرحمة أن تَصُدَّ 'الوساوس اللعينة' - ولا نعرف بطبيعة الحال هذه الوساوس إلا بعد الجريمة !

وأهم من ذلك أَنَّهُنَّ مسرحيًا يخلُقْنَ ما يسميه برادلي بالجو العام للحدث 'المنافي للطبيعة' والمضاد (من ثَمّ) للنظام القائم الذي يُفترض أنه سويٌّ أي متناغم مع الفطرة . إِنَّهُنَّ صورة شعرية مجسدة لمشاعر دفينة تزحف في دأب من الأعماق وتحاول الوصول إلى منطقة الوعي - ومن ثم إلى النزوع الفعلي بل وإلى الفعل ! ونحن نعرف أن مكبث وبانكو اللذين شاهدا وحدهما هذه الساحرات (اللائي أصبحن يقتربن من صور الجنيات) يتسارّان قبيل الجريمة (في المشهد المذكور نفسه) وانظر ما يقولان :

بانكو : . . إنّني رأيتُ في المَنَام أَمْس - الأَخَوَاتْ . . السَّاحِرَاتْ !
لقد صَدَقْن . . في بَعْضِ بُشْراهُنّ لَكْ !

مكبث : ما عُدْنَ يَخطُرْنَ بِبَالي ! فإنْ فَرَغْتَ ساعةً من العَمَلْ
فَرُبَّما تَجَاذَبْنا الحديثَ فيها حَوْلَ ذلكَ المَوْضُوعْ !
إذا سَمَحْتَ لى بوَقْتكْ !

بانكو : بل حينما تَشَاءْ !

مكبث : إن التزمتَ بالذى أراهُ نلْتَ أعْظَمَ الشَّرَفْ

بانكو : إن لم يَشُبْ شرَفِي أقَلُّ شَائِبَةْ - إذا طلبْتُ أنْ أزيدَهُ -

حتّى يظَلَّ لى نقاءُ سَرِيرَتِى وصَفَاءُ إخْلاَصِى

فَسَوْفَ أقبلُ المَشُورَةْ !

مكبث : اهنَأْ بطيبِ النَّوْمِ حتى نَلْتَقِي !

(٢/١/١٩ - ٢٩)

إن هذا المشهد الذى يعتمد مثل مشاهد كـثيرة غيره على التورية الدرامية يجعل من بانكو - رفيق مكبث فى الـحرب وشريكه فى نبوءات السـاحرات (ما دمن قـد تنبأن له بالملك فى ذريته) - مـرآة تكشف لنا عما يفهمـه بانكو بكلمة 'الشرف' التى استخدمها مكبث (honour) ! إنه يفـسرها بأنهـا السعى للعـلا، ويشتـبه فى أن 'الاستزادة' من 'الشرف' (ودلالة الكلمة على الرفعة دلالة تشترك فيهـا العربية والانجليزية جميعًا) ربما تُعَرِّضُهُ لِخَدْشِ شَرَفِهِ بالمعنى الاخلاقىّ المعهود ، ويَشْتَرِطُ لقبول 'مشورة' مكبث (التى لا تجئ أبدًا !) أن يحتـفظ بصفاء إخـلاصه (أى للملك دنكان) ونقاء سـريرته (بمعنى عدم إتيان مـا لا يرضاه الضمير على نحو مـا سيفعل مكبث !). وربما كان فـى أعماقه يُحسُّ الخطر القادم ، ولا أقول يـراه رأى العين ، فهو يعرف أن صـدق الساحرات لن يتحقق لمكبث إلا بـما يثلم شرفه ، ولهذا فـالنص يتضمن مفارقـة فى أن محاولة زيادة الشرف سوف أو ربما تتضمن ثلمـه أو على الأقل إلحاق الشوائب به ، وقد يفسر ذلك عدم قيامه بالتحقيق فى الجريمة أو مفاتحة مكبث بشأنها إطلاقًا !

وقد حـيَّر النقادَ تقاعسُ بانكو عن اتخـاذ إجراء ما للكشف عن الجانى (أو صـمتُهُ إزاء الجريمـة التى زلزلت أركان الدولة) ولكننا سـوف نعرف السـرّ ، لا بالرجوع إلى هولينشـيد الذى يجـعل من بانكو شريكًا صـامتًا فى الجـريمة ، بل بالرجـوع إلى قوة

النبوءة التى بثَّتْ الطمأنينة فى قلبه ، فمن ذا الذى لا يرضى بأن يخرج من صُلْبِه ملوك؟ إن بانكو - فى هذه اللحظة ، ولو لم يدرك ذلك كل الإدراك - يَحْدِسُ مـا سوف يكون أو ما قد يكون ! وها هو ذا يفصح بعد الجريمة عمّا يُضْمِره من رجاء :

بانكو: الآنَ نِلْتَ كُلّ شَىْءٍ أيّها المَلِكْ !

من بعد كودُرْ . . وجلاميس ! وَفْقَ الوُعودِ منْ فَمِ المُشَعْوِذَاتْ!

لكنّنى أخْشَىَ بأنكَ قد سَلَكْتَ سَبِيلَ شَرٍّ مستطيرٍ كىْ تُحَقّقَهْ !

وإنْ يَكُنْ قد قِيلَ إنّ المُلْكَ لن يكونَ فى ذُرِّيّتِكْ ! بل إنّنى

سأغْدُو مثلَ أَصْلِ دَوْحَةٍ لعِدَّةٍ من المُلُوكِ يَخْرُجُون من صُلْبى !

فإنْ يَكُنَّ صَادِقَاتٍ فى كَلامِهِنّ - وقد تحقّق الذى

ذَكَرْنَهُ فى حَالَتِكْ - إذ بَاتَ تاجُ المُلْكِ بَرَّاقًا على رَأْسِكْ -

أَلَيْسَ لى أنْ أنتَهِى مما ذَكَرْنَهُ وصَدَقْنَ فيه لَكْ

إلى تَوَقُّعِ التَّحْقيقِ للنُّبُوءَاتِ التى أَتَيْنَ لى بِهَا مَعَكْ ؟

أَلَيْسَ لى أنْ أُضْمِرَ الرَّجَاءْ ؟

(١٠ - ١/١/٣)

أى إن دور الساحرات ليس مقصوراً على التأثير فى مكبث بحفزه على تحقيق الجرم الذى اعتزمه ، بل هنّ يساهمن فى تهيئة الجو العام الذى يوحى بانتهاك نواميس الفطرة أو الطبيعة السوية ، وهو ما يشير إليه مكبث فى وصـفه لمشهد جثة دنكان بعد أن قتله مكبث بيديه :

وكلُّ فَجْوَةٍ من طَعْنَةٍ فى جِسْمِهِ كأنّها كسْرٌ لِبَابٍ فى الطَّبِيعَةْ

كى ينفذ الهَلاَكُ والخَرَابُ منْه !

(١٠٧ - ١٠٦/٣/٢)

و'الجو العام' يتجلّى بوضوح شديد فيما توحى به الصور الشعرية ، كتلك التى نسمعها قبل الجريمة من فم الساحرات ، أو بعدها مباشرة من فم الجميع ، إذ يقول لينوكس إن تلك الليلة (ليلة الجريمة) كانت جامحة هوجاء :

هبّتْ ريحٌ عَصَفَتْ بِمدَاخننَا ! ويقولُ الناسُ بأنّهمو سَمِعُوا
أصواتَ نُوَاحٍ فى الجوِّ وصيحاتِ هَلاكٍ صَارِخَةٍ وغَرِيبَةْ !
كنُبُوءَاتٍ مُرْعِبَةِ النّبرَاتِ بفوضى عارمةٍ
وبِخَلْطٍ مُلْتاثٍ يُفْرِخُهُ زَمَنٌ مُصَائِبْ !

(٢/٣/٤٧ - ٥٠)

ويوافقه مكبث بعبارة مقتضبة قائلاً: ''ليلة ليلاء'' ! أو فى المشهد الخاص الذى يلى هذا مباشرة حين يتبادل روص والشيخ الهرم أوصاف ما آلت إليه ''الطبيعة'' بعد انتهاكها! لقد حل الليل وسط النهار ''والأرض تدفن وجهها وسط الظلام'' (٢/٤/٩) وباختصار انقلبت الموازين فأصبح ''الخير شراً والشر خيراً'' وأصبح الحُسْنُ قبحًا والقُبْحُ حُسْنًا- كما قالت الساحرات- والشيخ يقول إن ذلك ''مجاف للطبيعة'' (٢/٤/ ١٠) ونسمع عن بومة صغيرة تصطاد صقرًا شديدَ البأس، وعن الخيل التى ''تأكل بعضها بعضًا'' (٢/٤/١٨) وحين يذكر مكدف للشيخ وروص فى المشهد نفسه إن ابنىْ الملك قد اتُّهما بقتل أبيهما ، يعلق روص قائلاً: ''مثلٌ آخرُ لمجافاةِ الفطرة !'' (٢/٤/٢٧) .

و'الجو العام' يقتضى وجود الساحرات أنفسهن على المسرح ، ويقتضى الرقص المجنون أو ''دورات الرقص المجنون'' وكل ما يذكرنه ، وقد ترجمته بدقة شديدة ، عن تمزق الأوصال (لمضاعفة الكرب والبلاء) وخصوصًا أوصال الحيوانات الدنيا التى يَتَوَسَّلْنَ بها ، والاتصال بعالم الخفاء أو عالم القوى الخفية ، خصوصًا أسيادهن من الشياطين التى تحكم ذلك العالم السفلى ، أو عالم الظلام . وقد كتب ستيفن أورجيل (Stephen Orgel) دراسة بالغة الأهمية عام ١٩٩٩ ونشرها فى دورية ''**المسح الشيكسپيرى**'' (*Shakespeare Survey* 52, Cambridge University Press, pp. 143 - 153) وما لبثت أن أصبحت تمثل جزءاً لا يتجزأ من النظرة الحديثة للمسرحية،

وعنوانهـا : 'مكبث ودورة الرقـص المـجنون' أى (Macbeth and the Antic Round') واعيد نشرها عام ٢٠٠٤ فى طبعة نورتون للمسرحية (ص ٣٤٢ - ٣٥٦) .

وسوف ألخص وجهة نظره فى صفحة أو صفحتين .

يبدأ أورجـيل دراسته قـائلاً إن النص المطبوع يتـضمن إشـارات إلى عناوين أغان للساحـرات أو بدايات لهذه الأغانى يبدو أنهـا كانت معـروفة للجمهـور فلم يأبه الناشر بإدراجها ، مثلما يدرج كاتب عربى فى مسرحية ما مطلع أغنية مثل ''عطشان يا صبايا'' ويترك الباقى لخيـال المشاهد ، وغيرها كثيـر ، ومعنى هذا فى رأيه أن النص المطبوع كان تسجيلاً للنصّ المـقدم على المسرح لا النصّ ''الأدبىّ'' الذى كتبه شيكسبير ، وأن النص المسرحى نص تمثيلى مفـتوح الدلالات وأقرب ما يكون ، فى رأيه ، إلى تحقيق نظرية ما بعد الحـداثة وما تقول به من الدَّوالّ التى تتمتع بحرية الحـركة ، والتى تحمل دلالات كثيرة ومتغيـرة إلى مـا لا نهاية . وينـتهى من ذلك إلـى القول بـأن المسرحية حتى فـى صورتهـا المطبوعة لا تزال وستظل نصًا يتـغير ويتشكل باستمرار (ص ٣٤٢) .

وبعد ذلك يستعرض الصور المختلفة التى قـدمت بها المسرحية على المسرح مدللاً على تفاوت هذه الصور بالمادة التى أضافها ميدلتون ، وبالتعديلات التى أدخلها دافنانت (Davenant) وقدم بها النص على المسرح عام ١٦٧٤ ، وقد نشر هذا النص أخيرًا عام ٢٠٠٤ فى طبـعة المسـرحيـة فى سلـسلة نورتون (Norton) للطبعات النـقدية والجدير بالذكر أن وليم دافنانت بـرع فى كـتابة الشعر والمـسرح وعمل مديرًا لـمسرح 'درورى لين' (Drury Lane) وقدم عدة 'مقتبسات' عن شيكـسبيـر . وأما الصورة التى 'أعدها' لمكبث فَيَسَّرَتْ من الصياغـة الشعرية فى مواقع كـثيرة ، وزادت من 'المشاهد الجذابة' على المـسرح، خـصـوصًا أدوار الساحـرات ، وكَبَّرت دور ليدى مـكدف حتى تصـبح المقابل الدرامى لليدى مكبث ، وحذفت مشهد البـواب ، وعمومًا حولت المسرحية إلى ما يسمى بمأساة الطموح.

ويقول أورجيل إن تكبير وتطوير دور الساحرات كان مستمرًا ، بسبب جاذبية السحر على المسرح ، وإن كان التعديل لم يقتصر - حتى فى مرحلة إعداد النص للطباعة لأول مرة فى فوليو ١٦٢٣ - على وجود المادة التى أضافها ميدلتون ، بل امتد أيضًا إلى الإضافة والحذف والتقديم والتأخير حتى وجدنا بين أيدينا نصًا "متحركًا" مليئًا بالمتناقضات . وهو يدلل على التغييرات اللاحقة بشهادات من شهدوا المسرحية عدة مرات وسجلوا الاختلافات النصية فيها (مثل صمويل بيبس Pepys) وعلى التعديلات السابقة والمواقف . ولكن ما يهمنا هنا هو تفسيره للساحرات ، إذ يقول إن الساحرات نساء يشبهن الرجال ، ويخرجن عن دائرة التصنيف المعتاد للجنسين :

"وعدم تحديد الجنس الذى ينتمين إليه هو أول ما يلفت بانكو الانتباه إليه، وهذا العنصر هو الذى يحدد طبيعتهن ، أو المفارقة التى تقطع بأنهن ساحرات، فالميل الذى تتميز به هذه الأنثى إلى فعل الشر - لكونها ساحرة - تُحَدِّدُهُ ذكورتُها الظاهرة .... واللَّبْس فى تحديد الجنس يتعلق أيضًا بالأدوار المُحَدَّدَة فى الحدث المسرحى نفسه - فليدى مكبث تريد نزع أنوثتها بل تنزعها، وتتهم زوجها بأنه يخاف أن يسلك سلوك الرجال . وما الذى يشكل سلوك الرجال فى هذه المسرحية سوى ارتكاب القتل ؟ إن ليدى مكبث عندما تنزع أنوثتها تجد أنها لم تتحول إلى رجل بل إلى طفل ، وهو ما لم تتوقعه، أى إلى كائن لا يستطيع القتل "لَوْ لَمْ يَكُ يشبه أثناء النوم أبى لقتلته !" (٢/٢/١٢/١٣) والواقع أن العلاقة التى تقيم صلة القتل بالرجولة تنطبق على الأبطال مثلما تنطبق على الأشرار ...

"ولكن الصفة المقلقة فى الساحرات تتجاوز الجنس الذى ينتمين إليه . فاللغة التى يستخدمنها تقوم على المفارقة ...، وربما كانت الساحرات كما يذكر هارى برجر الابن ... على حق فيما يقلنه ، وربما كنّ يقلن الحقيقة عن عالم المسرحية - عن خلاله من المعايير الأخلاقية ، واستحالة تحديد الطرف المخطئ والطرف المصيب فيها ... (ص ٣٤٦) .

ويُسْهِبُ أورجيل بعـد ذلك فى الحديث عن صـدق الساحـرات ، مدلّلا على ذلك بأن ما يقـال عن عدل الملك دنكان مكذوب ، فـالوداعة التى اتسم بهـا كانت تعنى أنه ضعيف وأن فترة حكمه كانت فترة تمرد وعصيان (على نحو ما أصبحت عليه فترة حكم مكبث) وينتهى إلى أن يقول :

"وسواء أكان هذا صوابًا أم خـطأ فإنه يشير ولا شك إلى حقيـقة مؤكدة ، وهى أن النساء هُنَّ اللاتى يدفـعْن مكبث إلى إدراك ذلك - على ما فـيه من أخطار . فالساحراتُ يعشْنَ خارجَ النظام الاجتماعى ، ولكنهن أيضًا يجسدن مـتناقضـاته ، فَخَلْفَ ظاهرِ كل امرأة يـكمن رجل أيضًا ، وخلف ظاهر كل رجل تكمن امرأة أيضًا ، فالطبـيعة فوضوية ، حافلة بالمطالب المـتناقضة ، وليست منتـظمة ومراتبـية ، وإدراك ذلك يعنى إدراك حـقيقـة الإرادة الفردية وقوتهـا وصحـتها - فـهو إدراك واعتـراف بأن لكل منا مطالب تتـصارع مع المطالب الخاصة بالطاعة والمراتبية . . ." (ص ٣٤٧) .

ويتـوسع أورجيل بعـد ذلك فى تفصـيل القول فى الدور المـحدد والغـريب الذى تلعبه 'النساء' فى المسـرحية ، فيربـط بين ليدى مكبث والساحرات ، ويحلل مـعضلة هروب مكدف من وجه طغـيان مكبث فى اسكتلندا تاركًا زوجـته وأطفاله بلا حـماية ، ودلالة القول بأنه 'لم يولد' بل انتزعه الجراحون **الرجال** من بطن أمه التى كانت بذلك فى حكم الموتى أو كـان مقضـيًا عليها بالمـوت، ودلالة تفاخر مـالكوم بأنه لم يقرب **النساء** ، كأنما يرى فى ذلك أقوى مبـررات توليه عرش اسكتلندا ! ويخلص إلى القول بأن مشـاهد الساحرات تزوّد المسـرحية بعنصـر المرأة ، مهمـا تكن طبيعتـها ، وهذه الطبيعة مقلوبة شائهة مثل طبيعة ليدى مكبث .

هذه هى خلاصة حجـة أورجيل ، ولم أعرض هنا لموقفه الذى يؤكـد فيه ما ذهب إليه النقد النسائى فأنا أرجئ ذلك إلى قسم لاحق من المقدمة ، ولم أستفض فى حديثه عن عـلاقة ليـدى مكبث بالساحـرات التى سـبق أن عرض لهـا براونمولر عـرضًا أدق وأشمل، وإن كانا يتفقان فى الكثير .

يقول براونمـولر إن أوائل مشاهدى الـمسرحيـة ربما كانوا يـرون فى ليدى مكبث ساحرة أو على الأقل امرأة مسكونة (يسكنها الشيطان) قبل حلول مشهد مشيها أثناء النوم بوقت طويل ، وارتباطها بالساحرات (الذى عاد إليه أورجيل) له دلالات أوسع مما ذكره عن العلاقة بين الرجل والمرأة أو أن المسرحيـة يسودها الرجال وتختفى النساء منها فى النهاية (حتى السـاحرات أنفسهن) بقوله إن السـاحـرات يقرن قضية ارتباط مـصائر البشر بالغيب أو بقضيـة القضاء والقدر أو حرية الفرد ومـا هو مكتوب له أو عليه ، ومن ثم قضية الجبر والاختيا . وهو يورد رأيًا للناقدة الكبيرة هيلين جاردنر (Helen Gardner) تعرب فيه عن أحكامها النقدية من وجهة نظر دينية قائلة إن النُّبوءةَ لم تكن تعنى ضرورة ارتكاب الجريمة ، ولا تُعْفى مكبث من المسئولية ، أى لا تُبَرِّئه من الذنب ، قائلة :

"إن الفعل المـبدئى (أى قتل دنكـان) فعـل مـضاد للطبيعة ، وهـو خطيئة كبرى . . . وصاحبهـا يعرف أنها كذلك . إنها لا تقع عن طريق الخطأ أى عفوًا أو عَرَضًا (مثل جريمة القتل الخطأ) ولكنها تمثل خطأ فى الحكم ، أى إنها خطأ من أخطاء الإرادة . والفـعل منافٍ للطبيعة مـثل ما ينجم عنه ، إذ يؤدى إلى تشويه طبيعة مرتكبه . والفكرة الثـانية هى المفارقة التى تتسم بها عدالة الجـزاء . فإذا كان الفعل قد ارتُكِب لـتحقيق نفع موهـوم ، فإن قانون العدالة الصارم يقضى بأن تكون ثمرة الفعل متسمة بمفارقة هى الأخرى ، لأن الرغبة الدافعة على الفعل تمثل اشتهاء ما هو مضاد لطبيعة الإنسان"

(من مـقـال هيلـين جـاردنر بعنوان "إبليس فى مـلتـون وموضوع اللعنة فى التراجيـديا الإليزابيثية" ، مقـتطف فى براونمولر ص ٤٢)

وقد قرأت فى كتـاب إمريز جونز المذكور رأيًا أتى به من كتاب للفـيلسوفة سوزان لانجر (Susanne Langer) وعنـوانه '**الإحساس والشكل**' ١٩٥٣ (***Feeling and Form***) تقول فيه "إن "المستقبل المتوهم"" ، فى الجزء الأول من **مكبث** على الأقل ، هو النمط الوحيد للنـوع الدرامى الذى تنتمى إليه المسرحـية ، وهو كذلك **موضوعها** .

فالمشاهد الأولى من **مكبث** تدور "حول "المستقبل المباشر . ." ووجدتُنى أربط بين ما تقوله لانجر وما يقوله النقاد المحدثون عن الساحرات : إن إتياهن 'بالمستقبل المتوهم' إلى مكبث وبانكو وليدى مكبث هو الذى يثير قضية الإرادة والاختيار ، ولولا النبوءات ما خرجت من النفوس دفائنُها فرأينا المستقبل فى أقوال هذين وأقوال ليدى مكبث ، فهنّ يستدعين الزمن حتى نخطو فيه مع 'الأبطال' الآن ! إن الذى نراه على المسرح 'حاضر' ، ولكنه حافل بما يسميه بانكو 'بذور الزمن' ، فنحن مشغولون منذ أن تسأل إحدى الساحرات "متى نلتقى" - وهى أولى كلمات المسرحية - بما **سوف** يحدث تمامًا كما نحن مشغولون بما يحدث **الآن** ، (أو ما حدث فى الماضى ، بطبيعة الحال)، ولعل هذا هو ما تعنيه لانجر بقولها إن المستقبل المتوهم هو **موضوع** المسرحية ! إن مكبث فى مونولوجه الشهير فى مستهل المشهد السابع يتساءل "إن كان هذا الأمر **سوف** ينتهى . ." وهو أمر لا يزال طىَّ الغيب ! وما إن يقابلْ زوجته حتى يقول لها "**لن نمضى** فى هذا الأمر . ." (١/٧/٣١) والقضية لا تقتصر فى نظرى على خلافة الملك على العرش ومدى مشروعية التوريث والانتخاب ، على أهمية هذا وذاك ، بل تتعدى ذلك كله إلى تأثير النبوءة التى أتت بها الساحرات فى 'استحضار' المستقبل ، لمكبث ولبانكو ولليدى مكبث .

ويؤيد تفسيرى هذا قول براونمولر إن استدعاء ليدى مكبث للمستقبل عند قراءة خطاب زوجها يقدم لنا لمحة مبكرة عن الأسلوب الذى سوف يستخدمه الشاعر فى ضغط الزمن و"عصره" فى أحداث المسرحية اللاحقة ، وحتى النهاية ، حين يصبح الزمن فى نظر مكبث حروفًا فى كتاب يأتى إلى نهايته المحتومة ، فى مونولوجه الشهير "يأتى غدٌ . . من بعده غدٌ . . من بعده غدُ !" - "حتى نلاقى آخر الحروف فى سجل هذا الزمن !" (٥/٥/١٩ ، ٢١) والساحرات يأتين لمكبث برؤيا عن المستقبل لا يرى فيها نفسه ، فيعرف أنه قد انقطعت صلته بالزمن ، ومن الطبيعى إذن أن يدرك أن دوره قد انتهى فى هذه الدنيا ، وهو الذى باع الآخرة فى سبيله ، بعد أن "قتل" الزمن حين قتل دنكان ! واستحضار الزمن من خلال النُّبوءة يأتى للمسرحية بخيط من الصور الشعرية

ممتد من البداية إلى النهاية عن البذور والتكاثر والنماء ، كما إن إحساس مكبث بانقطاع الزمن عنه أو انقطاعه عن الزمن عندما يرى الملوك الأطياف من غير ذريته يمرون أمامه عندما يستدعيهم 'أسياد' الساحرات من الجن يُفْقِدُه كل انتماء للزمن ، مهما يكن ، فيتحرك فى مكانه ، لا يتقدم ولا يتأخر ، ويحاول قتل الزمن لدى الآخرين مثلما قُتل الزمن لديه!

٨ - *الصور الشعرية* :

يكاد يجمع دارسو الصور الشعرية فى شيكسبير على توسيع المعنى القديم للصورة الشعرية بحيث يتجاوز 'لغة المجاز' من تشبيه واستعارة ومجاز مرسل ومَثَلٍ سائر وما شابه ذلك حتى يشمل الرموز والانطباعات الحسية الموحى بها فى الحوار ، وهى التى قد يجسدها المخرج على المسرح من خلال عناصر العرض المسرحى أو من خلال تأكيد الممثلين لها فى الأداء ، وقد يحسها المشاهد بسبب تكرار الإشارة إليها وهو التكرار الذى يساهم فى بناء ما أسميته بالجو العام للأحداث . وأنا أصف هذه الانطباعات بأنها 'حسّية' عمدًا حتى تشمل كل ما يخاطب الحواس ، وإن كان التركيز أشد على حاسّتَىْ السمع والبصر ، ومنذ أن قال الشاعر جون ميسفيلد إن **مكبث** موضوعها 'الدم' ودارسو الصور الشعرية يحاولون رصد تأثير تكرار الإشارة إلى الدم فى إثارة إحساسنا بطابع المسرحية الذى يميزها حتى فى المسرحيات التى لا يقل فيها عدد القتلى عن قتلى **مكبث** ! ولا ترد صورة الدم دائمًا فى شكل مجازى أو استعارى ، إذ كثيرًا ما تكون الإشارة إليها إشارة مباشرة ، على نحو ما نشاهد على المسرح فى مشهد قتل دنكان ، وقد تكون إشارة توحى بالدم (''هذه البقعة'') أو ''اللون الأحمر'' أو مثل شتى الإشارات إلى ''القتل'' وتقطيع الأوصال فى أحاديث الساحرات وغيرهن من الشخصيات الثانوية. بل إن الشاعر أحيانًا ما يشير إلى صلة القرابة بأنها ''صلة الدم'' ، فَنُحِسُّ فى أعماقنا ، قراء ومشاهدين ، أن الأحداث والشخصيات تعيش فى عالم خاص ، فكأنما يسوده قانون سفك الدم ، قانون الغاب المجسد بصريًا على المسرح ، وسمعيًا ، فى

الكلمة ومشتقاتها التى تتكرر بانتظام من أول المسرحية لآخرها - فالمسرحية تبدأ بمعركة تسيل فيها الدماء وتنتهى بمعركة مماثلة !

ولا تقتصر الصور الشعرية على الصورة المهيمنة التى "اكتشفتها" كارولين سبيرجون (Caroline Spurgeon) فى أوائل القرن العشرين ، وقالت إنها تميز هذه المسرحية ، مثلما تميز كلَّ مسرحية شيكسبيرية صورةٌ أو صورٌ مهيمنةٌ أخرى ، وهى هنا فى رأيها صورة الملابس التى لا تناسب لابسها ، فتتهدل على جسمه كأنها أو لأنها ثياب شخص أضخم منه . ولست أقلّل من شأن هذه الصورة ، فهى صورة مهيمنة (dominant) وسائدة (prevalent) بمعنى أنها تهيمن أى تتحكم فى غيرها وتسود ما سواها ، وتنتشر أيضًا فى طول المسرحية وعرضها بعدة أشكال . فقد تظهر لنا صورة الملابس عَرَضًا فى استعارات شائعة فى اللغة لا نكاد نحس لها وجودًا لأنها أصبحت أقرب إلى 'المجاز الميت' ، مثل استخدام الفعل 'يكتسى' أو 'يستر' ، أو فى الإشارات إلى الخياط اللّص، أو فى التجرد من الستر والغطاء وما إلى ذلك بسبيل .

أقول إن الصور الشعرية لا تقتصر على هذه الصورة المهيمنة أو على سواها من الصور السائدة ، خصوصًا إذا درسناها فى ذاتها ، مهما تكن دلالتها ، فلقد نجحت الدراسات اللاحقة فى أواسط القرن العشرين عن تطور الصور الشعرية (كليمن Clemen) وتضافر الصور بعضها مع البعض فى بناء أنساق تخيلية ، على نحو ما يقول به هايلمان (Heilman) فى كتابيه عن **الملك لير وعطيل** (عام ١٩٤٨ و ١٩٥٦ على الترتيب) والتفسيرات التى أتى بها ويلسون نايت (G. Wilson Knight) للعديد من الصور الشعرية عند شيكسبير (وهو ما أصبح يمثل جزءًا مهمًا من التراث النقدى لشيكسبير) أقول نجحت هذه الدراسات فى لفت أنظار الدارس إلى أهمية الربط بين الصور المتقاربة فى الدلالة ، لاكتشاف ما أشرت إليه آنفًا باسم أنساق الصور وهو يختلف عما يسميه المحدثون 'عناقيد الصور' .

وقد يكون الفرق بين النَّسَق والعنقود فرقًا شكليًا محضًا ولكنه مهم ، فالكلمة الأولى يقصد بها عادة ما يقصد بكلمة (Pattern) الانجليزية (عند سيسيل داى -لويس)،

وأخواتهـا فى اللغات الأوروبية ، وتعنى الشكل العـام الذى تنتظم فيه الصور وتتـابع فتتخذ طابع 'النسق' أى النظام المحدد (وربمـا كان كينيث ميور يعنى ذلك حـين يشير إلى العلاقات فيما بين الصور المتـتابعة ، انظر الدراسة التى نشرها عام ١٩٦٦ فى مجلة **المسح الشيكسبيرى** (*Shakespeare Survey* 19) بعنوان 'الصورة والرمز فى **مكبث**' ص ٤٥ - ٥٤) ، وهو الذى قد يبدأ بصورة عابرة أو إشارات غيـر مجازية معينة وينتهى بصور مجازيـة معقدة ، **لصورة واحدة** بشتى أشكال الإشـارة إليها ، أو لصور مخـتلفة ترمى إلى غاية واحدة ، وقد يتخذ نُظُمًا أخرى فى التـتابع ، ما بين المجرد والمجسد ، والصفة والاسم والفعل وما إلى ذلك ، مثل صورة الدم المشار إليها ، أو صورة النوم، أو صورة الـمرض وما يجـرى مجـراها ، وأما العـنقود فيـقصـد به ما يقـصد بكلـمة (Cluster) عند براونمولـر ، ومن قبلة أرمسـترونج (William A. Armstrong) فى كتابه خيال شيكسبير (ص ١٨ - ٢٤) الصادر عام ١٩٧٥ (*Shakespeare's Imagination*) وهى التى تعنى مجـموعة متقـاربة (أو يرتبط بعضها بالبـعض) من الأشياء التى يجمع بينها اسم عام ، وإن كـانت تختلف فيما بينها أو تتـضاد ، بحيث يمكن للقارئ أن يشعر بانتمـاء أى مفردة من مفردات المجمـوعة إلى ذلك الاسم العام ، فنحن نرى عنقـود صور الظلام والضـوء فى **مكبث** ويضم صور الـنهار والليل والشمـس والنجوم والمـساء والصبـاح وما إلى ذلك ، ويـسود **مكبث** عناقيـد أخرى ، مثل عنقـود صور السوائل من مـياه ودمـاء ولبن بل وبول بشرى ، وعنقود صـور الخيل ، وصـور الطير بألوانها (البوم والغربان والنمانم ، والعصافـير والصقور والعقبان والخطاطيف) وكذلك صور المـلابس (من الأثواب ، والخياطة ، والـبطانة ، والأكمام ، والسـراويل) وصور التكاثر (الأطفال والبيضة والبـذرة ، والنَّبْت والنمو والنضج والإنجاب) وصور الأصوات (دقـات الناقوس ، ورنين الأجـراس ، وأصـوات الجنادب ، ونعـيب البوم ، ودقـات الساعة، والطرق على الباب ، ودوى الأبواق).

أقول إن الفروق قد تكون شكلية ، ولكن التوريات الـلفظية الكثيرة التى يحفل بها شعر شيكسبيـر (كما يبين ماهود Mahood فى كتـابه عن **التوريات الشيكسبيرية** عام ١٩٥٧- (*Shakespeare's Wordplay*) ترغمنا على ملاحظة الفـرق ، بحيث نستطيع

رصد المعانى "المواراة" فى عنقود معين ، حتى ولو كانت تنتمى ظاهراً إلى نسق واضح بارز .

وأقصد بالتورية اللفظية هنا ما يزيد على ما نعنيه بالتعبير فى العربية ، إذ أعنى به أى لفظ أو تعبير يمتد معناه فى السياق ليكتسب أبعاداً أخرى قد تعتبر فى ذاتها معنى مختلفًا موارىً ، وقد ضربت لهذا نماذج محدودة فى مستهل المقدمة أعود إلى أحدها بسبب تمثيله لما أعنيه :

مكبث : فَلْتَفْرَحي إذَنْ ! فَقَبْلَ أنْ يَطيرَ خُفَّاشُ المَسَاءِ منْ رُوَاقٍ لِرُوَاقْ

وقبلَ أنْ تَدْعُوَ (هيكاتُ) هُنَا – بِطَلْعَةٍ سَوْدَاءَ –

جُعْرَانًا أتَى الدُّنْيَا بِبَعْضِ رَوَثْ !

وقَبْلَ خَفْقِ جَنَاحِهِ بِطَنِينِهِ الوَسْنَانْ

لِيَدُقَّ نَاقُوسَ المَسَاءِ لِيَدْعُوَ الأحْيَاءَ للتَّثَاؤُبْ

سَتَسْمَعِينَ جَرْسَ فَعْلَةٍ رَهِيبَةٍ يُدَوِّى !

ليدى مكبث : وأىُّ فِعْلَةٍ تِلْك ؟

مكبث : فَلْتَبْرَئِى منْ أىِّ مَعْرِفَةٍ بها . .

حتّى تصفقى لَها ! (٣/٢/٤٠ - ٤٦)

إن العنقود المبدئى هو عنقود الصور البصرية التى تجمع بينها صفة السواد (لون الخفاش – الطلعة السوداء – بهمة الليل – لون الجعران) ولكنه يشتبك فى عنقود آخر من الصور السمعية التى ترتبط بما يواريه هذا العنقود من موت موحى به ، وهو فى ذهن مكبث مقتل بانكو وابنه فليانس ! وعنقود الصور السمعية يضم صوت خفق الجناح (الذى يعود بنا إلى الخفاش) والطنين الوسنان (للجعران) ودقات ناقوس المساء ، ثم الجرْس الذى يدوّى (للفعلة الرهيبة) وينتهى العنقود بالتصفيق ! لكن ليدى مكبث لن تصفّق لما يأتى به الليل والسواد من موت ، بل ستصفق للموت قبل أن تسمع طنين

الجعران الوسنان ودقات الناقوس التى تعلن وفـاة النهار أو وفاة أحد الناس (أو مقتل من يرجو مكبث أن يُقْتَلاَ أى بانكو وابنه) . إنها ستصفق للموت قبل أن يُعلن على الملأ ! وهكذا يشتبك العنقود الصوتى (الصور السمعيـة) مع العنقود البصرى المبدئى لينتهيا فى ظن مكبث بفرحة زوجته بالقتل، وهى مفارقة أخرى من مفارقات النص .

وهذا التشـابك هو الذى يربط مفردات عنقـود الصور السمـعية بعنقـود آخر يضم مفـردات النوم والمـوت والليل والسواد ! وأظن أن النقـاد المحـدثين ، خصـوصًا فى الثلاثين عـامًا الأخيـرة ، قد أضافـوا الكثير إلـى فهمنا وتذوقنا للـنص من خلال هذه 'التقسيمات' الجديدة، وهى التى أتاحت لـنا إعادة النظر فى الخلافـات التى نشبت فى منتصف القرن العشرين حول مناهج تحليل الصور الشعرية فى شيكسبير .

ولنضرب مثلاً لتلك الخلافات بالمـعركة التى استمرت منذ نشأة 'النقد الجديد' ، (The New Criticism) وهذا هو الاسم الذى اعتدنا إطلاقه على مـذهب جماعة النقاد الذين بدأوا فى أعقـاب الحرب العالميـة الثانية محاولة تـوجيه جهود النقـد والناقد إلى النص الأدبىَ ، بل وتركيز هذه الـجهود فى استجلاء أسـباب نجاحه أو إخفـاقه استنادًا إلى التحليل النصّى ، ودون اعتماد كبـير (أو دون أى اعتماد) على مصادرَ أو أُطُرٍ 'غير فنية' ممّا نطلق عليـه صفة 'الأبعاد الثقافية' فى أيامنا هذه ، سواء كـانت تتعلق بحـياة الشاعر الشخصية ، أو أحوال عصر الشاعر ، أو الأيديولوجيات السائدة أو المعارضة ، إلى آخر ما اعـتدناه فى ''النقد الرومانسى'' وما عـدنا للخوض بل وللتعمق فـيه الآن . وكانوا يستلهمـون كتابات شاعر عظيم هو ت.س. إليوت ، وغيـره ، فنجحوا إلى حد كبير فى الإتيان بأفكار ومناهج عمـقت من دراستنا للأدب ، مثل دراسة ما يسمى ''البناء العضوى'' أى ''الحيوى'' للعمل الفنى ، أى تكامل ''أعضائه'' إن كان ناجحًا ، ومثل دور ''المفارقة'' فى بناء لغـة الشعـر ، ومـثل الفروق الدقـيقـة فى البناء والنسـيج بين ''التطور'' و''التراكم'' ، ومثل ''النسبية النقدية'' ، و''الدورات الأدبية'' ، إلى آخر ما عرضت له فى كـتابى الصغيـر الذى أصدرته فى باكورة شـبابى (١٩٦٣) بعنوان **'النقد التحليلى'** .

أقول إن هذه المعركة بدأت حين كتب كلينث بروكس (Cleanth Brooks) الناقد الأمريكى دراسة عن **مكبث** بعنوان ''المولود العارى وعباءة الرجولة'' نشرها عام ١٩٤٧ فى كتابه **الإناء المحكم الصنع** (ص ٢١ - ٤٦) (والطبعة التى لدىّ صدرت عام ١٩٤٩) ويحاول فيها إقـامة العلاقات فيما بين الصور التى لا تبدو منطقـية لتناقضها الظاهرى ، مستندًا إلى مذهبه فى المفارقة . وهو يستند فى تحليله النصّى على كتابات كولريدج عن التمييز بين المخيلة (imagination) أى القوة الخلاقة وراء الصور الشعرية ، وهى القوة التى تبدع بالمزج و'الصهر' ''فى أتون عاطفة مـشبوبة غلابة'' - على نحو ما يسـميها ريتشاردز (I. A. Richards) أحد كبار شـراح كولريدج - وبين الواهمة (fancy) أى طاقة إبداع صور شعرية قد لا تنم عن مثل هذه العاطفة ، بل قد لا تستعين ''باللاوعى'' مثل المخيلة وتعتـمد فيما يبدو على ''العقل الواعى'' أو ما يسمى بالفطنة أو اللمـاحية (Wit) ويعرّف ريتـشاردز هذه القـوة ، فى حدود ما يقـول به كولريدج ، بأنهـا نشاط للحافظة (memory) متحرر من نظم الزمان والمكان . (مـثلما فعل بازل ويلى من بعده - Basil Willey) .

ولكن الحكم بأن صـورة شعرية ما ثـمرة للقوة الأولى أو الثـانية عسـير بل ويكاد يكون مستحـيلاً من الناحية الموضوعيـة البحتة ، فالناقد هنا - فى التفـسير والتحليل - يعتـمد على تفـاعله الخاص مع العـمل الفنى ، ومن ثم نجد أننا نعـود رغم أنوفنا إلى ''الانطباع الذاتى'' وهو الذى يهدد بخطر النقد الانطباعى الذى هاجمه ''النقد الجديد'' ، ولذلك سرعان ما قام هؤلاء النقاد بتضييق شقة الخلاف بين مفهومى هاتين القوتين عند تناول أعمال كبار الشعراء ، فتحدث إليوت عن ''ضيق الفروق بينهما'' فى شعر شعراء مطلع القرن السابع عشر (الميتـافيزيقيين) وعمّم ريتشاردز من ''تضييق التمييز'' إلى حد القول بأن هاتين الطاقتين أو القوتين قد تـجتمعان أى أنهما ''غير متنافيتين'' وقد يلمح القارئ تأثير كل منهما **معًا وفى نفس الوقت** عند كبار الشعراء ، سواء من يكتبون الشعر الغنائى أو المسرحى .

ولم أقصـد بهذه المقـدمة 'النظرية' الطويلة إلاّ تـوفيـر الإطار الذى دارت فـيـه 'المعركة' التى ذكرتهـا آنفًا ، وبروكس نفسه يقـيم هذا الإطار فى دراسته المـذكورة ،

وينتهى بعد صفحات كثيرة إلى القول بأن عمل الواهمة (المسئولة عن اللماحية أو نشاط العقل الواعى) قد نجده فى شيكسبير جنبًا إلى جنب بل فى صلب عمل المخيلة نفسها . ثم يستدرك قائلاً:

''ومع ذلك فإننا نصادف فى شيكسبير فقرات شعرية ليس من اليسير تجاهلها، بل لقد أجبرت بعض النقاد من ذوى الاهتمامات التقليدية على الإشارة إليها، وهذه هى إحداها ، وتقع فى **مكبث** فى المشهد السابع من الفصل الأول ، حيث يشبه مكبث الرحمة والشفقة على من ينتوى قتله ، دنكان،

بمولود جديد يمتطى متن الهبوب عاريا

أو مثل بعض ملائك عليا على

ظهر الخيول من المراسيل الخفية فى الهواء . . .

الفقرة غريبة ، على الأقل ، فهل الرضيع من البشر أو من الجن – هل هو طفل رضيعٌ عادىٌّ لا حَوْلَ له ولا طَوْل ، وهو مولود جديد لا يستطيع من ثم المشى ، ناهيك بركوب الريح العاصفة (الهبوب) ؟ أم هو هرقل طفل ، قادر على ركوب متن العاصفة ، لكنه ما دام قويًا جبارًا لا يمثل النموذج المعهود للرحمة والشفقة ؟''

وينتهى بروكس إلى القول بأن شيكسبير يريد للصورة أن توحى بهذا وذاك جميعًا، ويتوسع فى بناء حجته باقتطاف فقرات شعرية كثيرة من شيكسبير ، ينتهى منها إلى أن مكبث كان يخاف من قوة ربة الشفقة والرحمة ، فهى قوية لأنها ضعيفة ، ما دامت تستمد قوتها من نوازع نفسية أعمق (ومن ثم أقوى) من طاقة القوة الغاشمة ، أو طاقة المنطق الخادع الذى يبنى عليه مكبث عرش قوته ، ويقول بروكس فى الختام :

''إن المفارقة كامنة فى الموقف نفسه ، وهذه المفارقة هى التى سوف تحطم العقلانية الهشّة التى بنى مكبث عليها سبيل حياته العملية.''

أما كيف توصل بروكس إلى هذه 'المفارقة' فربما يكون أهم من النتيجة نفسها ، إذ إنه 'يكتشف' فى مكبث سلسلتين رئيستين من الصور الشعرية ، كل منهما متداخلة الحلقات ، الأولى تتكون من صور 'الملابس القديمة' ، والثانية من صور الأطفال ('عنقود' صور الأطفال يضم الرُّضّع والصغار والأبناء) وهو يقيم الرابطة بينهما فى إطار الحدث المسرحى ، ومن ثم ينتهى إلى أن السلسلتين تتضافران فى تحقيق ''الوحدة التخيلية'' للمسرحية . ويدلّل بروكس على هذا بالعديد من الصور والحُجج المنطقية ، وإن كان يتطرف أحيانًا فى 'التفسير' ، وهذا التطرف هو الذى هاجمه المهاجمون ، أولاً كامبل (Oscar James Campbell) بعد نشر دراسته المذكورة بعام (أى فى ١٩٤٨) ، فى مقال بعنوان ''شيكسبير والنقاد الجدد'' وثانيًا هيلين جاردنر (Helen Gardner) فى كتابها **العمل بالنقد** (عام ١٩٥٩) .

ويقتصر كامبل فى مقاله القصير على تبيان التطرف فى التفسير ، ولذلك لم يلتفت الكثيرون إليه ، خصوصًا بسبب ضيق نطاق توزيع الكتاب الذى نشر فيه وهو مجموعة دراسات بعنوان :

Joseph Quincy Adams: Memorial Studies, ed. James G. McManaway, Giles E. Dawson, and Edwin Willoughby, Fogler Shakespeare Library, Trustees of Amherst College, 1948.

ولولا أنه أعيد نشره فى طبعة سيجنت من المسرحية عام ١٩٦٣ (حتى طبعة ١٩٨٧ ، ثم حذف من طبعة ١٩٩٨) لما اهتم به الوسط الأدبى . وكامبل محق ولا شك فى مؤاخذة بروكس فى بعض ما انتهى إليه من مبالغات فى التفسير ، وهى مبالغات وَجَدْتُ من الصعب قبولها (حتى فى صدر شبابى) ولكنه غير محق فى معارضة ما يقول به بروكس عن 'سلاسل' الصور الشعرية وعلاقتها بحدث المسرحية الدرامى ، فلا شك أن الصور تكشف عن 'الموضوع' الذى أراه محور الحدث الرئيسى ، وهو المحور النفسى الذى يتجسد فى الفعل الدرامى ، وأعنى به خيانة النفس أو التنكر للطبع أو الطبيعة . فارتداء الأقنعة ، وعنقود صورها يضم الكثير والكثير ، يناقض البراءة

(المتصلة بالتعرّى عنها) والكامنة فى الفطرة التى يُمثّلها فى خيال الشاعر 'المولود الجديد' الذى لا يحتاج إلى رداء يستر به شيئًا .

وأما هجوم هيلين جاردنر فينصبُّ على ما يفعله بروكس من ربط الصور بعضها بالبعض ، إذ تصر على الالتزام بكل صورة فى سياقها الخاص ، وعدم افتراض وجود "سلاسل" من الصور الشعرية . وهاك ما تقوله عن صورة 'المولود الجديد' : إنها تنعى على بروكس أنه يضحّى

"بعمق المشاعر الإنسانية التى نجدها فى شيكسبير . . . حين يحاول تفسير صورة شعرية ما من خلال ما تستدعيه إلى ذهنه من صور ، وحين يبدى اهتمامًا بالتوفيق فيما بين شتى رموز الأطفال فى المسرحية يفوق اهتمامه بالإصغاء إلى ما يقوله مكبث . إن مكبث مأساة وليست ميلودراما أو مسرحية رمزية عن القصاص . إن عودة ظهور 'رمز الطفل الرضيع' فى مشهد الأطياف وكشف مكدف لولادته بعملية قيصرية قد صرفا اهتمام الناقد عمّا يثير الخيال والضمير إثارة عميقة فى هذه الرؤيا لعالم كامل يبكى خيانة الضعفاء وما تتسم به من تنكر للإنسانية ، ويبكى تدمير البراءة والجمال . إن ما يخشاه مكبث هنا هو حكم قلب الإنسان عليه ، والعقاب الذى يشير إليه حديث مكبث لا يتمثل فى قتل مكدف إياه ، بل فى إدراكه أنه بعد أن قتل إنسانيته سوف يدخل عالمًا من العزلة المرعبة ، من النشاط الذى لا معنى له ، إذ فقد حب الناس له وقدرته على الحب" (ص ٦١).

(The Business of Criticism, 1959)

وقد رد على ذلك كينيث ميور فى دراستين ، الأولى نشرت عام ١٩٦٥ فى مجلة **المسح الشيكسبيرى** (١٨)، وفيها يقتصر على دحض حجتها ويدافع عن موقف بروكس، وهى دراسة قصيرة ، ونشرت الثانية فى العدد التالى من الدورية نفسها عام ١٩٦٦ ، وفيها يتوسع فى الحديث عن صور ورموز شيكسبير (وقد سبقت الإشارة إليها) وأهم ما فيها أنه يتوسع فى تطبيق ما ذهب إليه (تأييدًا لنظرية بروكس فى الصور

الشعرية) فى مقال نشر فى مجلة لم أطلع عليها عام ١٩٦٤ (تسمى ***Ocidente***) وفى مقدمته لطبعته للمسرحية عام ١٩٥١ بعد تنقيحها وتعديلها مرتين أى فى عامى ١٩٦٢ و ١٩٨٤ (والطبعة التى لدىّ صدرت عام ٢٠٠٤) . ولكن مقال ١٩٦٦ المشار إليه هو أهمها جميعًا إذ يأتى فيه بجديد حقًّا وهو أن الصور الشعرية المبثوثة فى حديث مكبث تتناقض مع ما يقول عقله إنه السبب الذى يدفعه إلى قتل دنكان، فهذه الصور مجتمعة تكشف عن إدراكه لهول ما يريد الإقدام عليه، على الأقل على مستوى اللاوعى، ومن ثم فإننا نجد تناقضًا رائعًا بين منطق الدراما أى منطق الأحداث المسرحية ومنطق الصور الشعرية- وهذا التناقض يزيد من عمق المأساة الإنسانية التى نشهدها أو نقرؤها.

وهكذا فإن كينيث ميور يتجاوز بروكس (فى هذه الدراسة تحديدًا) إذ لا يقتصر على رصد سلسلتين من الصور الشعرية الرئيسية فى **مكبث** ، بل يربط بين عدة سلاسل بحيث يتجاوز أيضًا ما يقوله مكبث نفسه ، ويقيم علاقات باطنة بين صوره الشعرية وصور غيره من الشخصيات ، وفى ظنى أن الدراسة كان يمكن أن تتسع لو توسع فى مفهوم الصورة الشعرية (وإن كان يقول بأنه قد فعل) وليته ألحق هذه الدراسة بمقدمته فى الطبعات الحديثة للمسرحية .

وقد عُدْتُ إلى النص بعد قراءة هذا وذاك جميعًا فوجدت أننا نطالع أحيانًا سطورًا يقولها الآخرون ، أو يقولها مكبث عن الآخرين ، وهى تصب بسبب صورها الشعرية البالغة الدلالة فى صلب التناقض الذى ألمح إليه ميور . وسأكتفى بمثال واحد من هذه الصور التى ترد فى الفصل الأخير حيث يتضاءل الدور الذى يقوم به مكبث ويقل ظهوره، وإن كان صدى ما فعله هو وزوجته (ثم ما فعله هو وحده) لا يزال يُدَوِّى فى جنبات الأحداث . فالفصل يبدأ بحديث 'طبيب' ! نحن إذن نواجه مرضًا فعليًا لا رمزيًا أو استعاريا ، والمريضة هى ليدى مكبث ، ولكن حديث الطبيب ينطبق على مكبث أيضًا بل على كل إنسان يفعل ما فعل ، وانظر ما يقوله للوصيفة :

الطبيب : إن الأفعالَ إذا شَذَّتْ عن طَبْعِ الإنْسَانْ

اضْطَرَبَ الطَّبْعُ لهَا واختَلّ !

وإذا كانَ بِقَلْبِ الإنْسانِ مَرَضْ

لم يُفْصِحْ إلاّ لِوَسَائِدِه الصَّمَّاءِ عن الأسْرارْ !

لا تَحتَاجُ إلى أىِّ طبيبٍ بلْ تَحتَاجُ إلى كَاهِنْ !

يا ربّ ! غُفْرَانَكَ يا رَبّ لَنَا أجْمَعْ ! (٥/١/ ٦٠ - ٦٥)

وبعد مشهد لا نرى فيه مكبث ، يأتى المشهد الثالث الذى يؤكد ما قاله الطبيب هنا عمّن 'فى قلبه مرض' ، إذ يحادث مكبث نفسه أول الأمر 'فيفصح عن الأسرار' من خلال مناجاته أولاً ثم فى حديثه مع الخادم - وهو حديث رمزىّ بكل ما فى الصور المتتالية من قوة التعبير :

مكبث : ... وإذَنْ فَلْيَهْرُبْ كلُّ الأُمَرَاء الخَوَنَةْ ...

فالعَقْلُ الحاكمُ والقَلْبُ النَّابِضُ عِنْدى

لَنْ يَنْهَارَا مِنْ أثَرِ الشَّكّ .. أوْ يَرْتَعِدَا خَوْفًا ! (٥/٣/٧ ، ٩ - ١٠)

هذا الإنكار يعنى فى الحقيقة الإثبات ، فمكبث يكرر أنه لن يخاف "لن يوهننى الخوف" (فى السطر الثانى) ويرى خوفه فى وجه الخادم ، إذ ما إن يدخل الخادم حتى يصيح مكبث فيه :

فَلْيَلْعَنْكَ الشيطانُ فَيَسْوَدَّ مُحَيَّاكْ ! يا نَذْلاً مُصْفَرَّ الوَجْه !

مِنْ أيْنَ أتَيْتَ بهذَا الرُّعْبِ فَأشْبَهْتَ إوَزَّةْ ! ..

يا قَدَمًا ذا كبدٍ بَيْضَاءْ ! أىُّ جُنُودٍ يا مَأْفُونْ ؟

قاتَلَكَ الله ! فى خَدَّيْكَ شُحُوبٌ يَدْفَعُ غَيْرَكَ لِلْخَوْف !

أىُّ جنودٍ يا ذا الوَجْهِ الأصْفَرْ ؟

(٥/٣/١١ - ١٢ ، ١٥ - ١٧)

وحين يخرج الخادم تنتقل الصُّفرة (لون الخـوف/ المرض) إلى أوراق أشجار حياة مكبث :

مكبث : قد عِشْتُ طَوِيلاً فى هَذِى الدُّنْيا . . وطريقُ حَيَاتِى

أَوْصَلَنِى لخريفِ ذُبُولٍ فاصْفَرَّتْ أوراقُ الأشْجَارْ ! (٥/٣/ ٢٢ - ٢٣)

وحين يدخل الطبيب يبادره مكبث بالسؤال :

أَفَلاَ يُمْكِنُكَ علاجُ النَّفْسِ إذَا اعْتَلَّتْ ؟

أنْ تَقْتَلِعَ جُذُورَ الحُزْنِ الرَّاسِخِ مِنْ ذَاكِرَةِ المَلِكَةْ ؟

أن تَمْحُوَ كُلَّ حُروفِ الهَمِّ المَسْطُورةِ فى الذِّهْنِ ؟

أن تَصِفَ لها تِرْيَاقَ النِّسْيانِ العَذْب

لِيُطَهِّرَ ذاكَ الصَّدْرَ المُثْقَلَ ممَّا عَلِقَ بِهِ مِنْ أشْيَاءِ ذات خَطَرْ

رازِحَةٍ فَوْقَ القَلْب ؟ (٥/٣/ ٤١ - ٤٦)

وبعد ذلك يطلب من الطبيب علاج المـرض الذى تعانى منه اسكتلندا ، ويسأله أن يحلل 'بول' البلد حتى يعرف المرض "فإن عرفته عليك تطهير الجسد" :

إنْ كانَ عِنْدَكَ شَرْبَةُ السَّنَّا أو الرَّاوَنْد أو سِوَاهُما

حتّى تُطَهِّرَ الجَسَدْ ! (٥/٣/٥٦ - ٥٧)

لا أعتقد أن المشهد يحـتاج إلى تعليق مسهب ، فالذى يحس بالرعب الذى اتخذ شكل المـرض قد ينسب عن غـير قصـد ما لديه لغـيره ، وصـورة المرض تعـود بعد مشهدين حين يعود مكبث ، فيأمر تابعه بأن يترك الجنود الانجليز ومن انضم إليهم من أتبـاعـه يحاصرون قلعــته "حـتى يفتك بهــم الـجوع وتنهـشهم شـتى **الأمـراض !**" (٥/٥/٥ - ٦) .

وقبل أن أنتقل إلى مسألة أخرى فى هذه المقدمة أحب أن أضرب مثالاً على الشطط فى التفسير ، وهو من المزالق التى يتعرض لها كل من يتصدى لتحليل أى نصّ وفق 'النقد الجديد' وما أبرئ نفسى ، فالاستغراق فى النص قد يأتى بمعانٍ أو ظلال معانٍ يصعب أن تخطر ببال القارئ العادى أو مُشاهد المسرحية ، وكثيراً ما وجدت براونمولر يأتى بتفسيرات من هذا اللون فى مقدمته البالغة الطول ، وإذا كان بروكس قد اشتط فى تفسير (أو فى الدعوة إلى احتمال تفسير) معنى 'الخنجر' فى دعوة ليدى مكبث إلى الليل بأن يسرع بالمجئ قائلاً بأن الخنجر قد يعنى مكبث نفسه

يا ليلُ أقبلْ مُدْلَهِمًا واستَتِرْ بدُخانِ نيرانِ الجحيمْ
كىْ لا يُشاهدَ خِنْجرِى المَسْنُونُ جُرْحَ طَعْنَتِهْ ! (١/٥/٥١ - ٥٢)

إذ يقول بروكس "من الطبيعى أن نتصور أن الخنجر المسنون هو الذى تمسكه بيدها . . . ولكننى أعتقد أن لدينا مبرراً كافيًا لاعتبار الخنجر المسنون مكبث نفسه" - أقول إذا كان بروكس قد اشتط فى هذا التفسير ، فإن كينيث ميور لم يَنْجُ من الشطط أيضًا ، وإن كان يشتط 'على استحياء' فى حاشية قد نمر بها مر الكرام ! إنه يشكك فيما ذهب إليه بروكس من ربط صور الطفولة بصور الرجولة (فى عنقود واحد) ثم يردف ذلك فى الحاشية نفسها بقوله :

"لقد قيل إن مخاوف مكبث أكسبته طابعًا إنسانيًا. وعندما يمتنع عليه الإحساس بالخوف فى آخر المسرحية يموت مثلما يموت الحيوان الذى صاده صائد . وهذه الصورة ترتبط بدورها بصور الحيوان، وهى ذات أهمية كبيرة فى **مكبث** وإن كانت لاتسود المسرحية مثلما تسود مسرحيتى **الملك لير** أو **عطيل**" .

لقد أقحم ميور صورة الحيوان (الذى لا يحس الخوف فى ظنه) إقحامًا ، فلقد شبه مكبث بالحيوان ، فأشار إلى صورة مفترضة حتى تنتظم فى نسق صور الحيوان . ولنقرأ الأبيات نفسها حتى نرى إن كانت توحى حقًا بهذه الصورة :

لقد كدتُ أنْسى مَذَاقَ المَخَاوفْ ! وإنْ كنتُ فيما مَضَى

إذا ما سَمِعْت صُرَاخًا يشقُّ الظلامَ أحسُّ التَّجَمُّدَ فى كُلِّ حاسَّةْ !
وَيَنْتَصِبُ الشَّعْرُ رُعْبًا برأسِى وينْبِضُ نَبْضَ الحَيَاة إذَا مَا
سَمِعْتُ رِوَايَةَ رُعْبْ ! ولكنّنى قد طَعِمْتُ إلى أنْ شَبِعْتُ
مِنَ الهَوْلِ حقًا ! لَقَدْ أَصْبَحَ الرُّعْبُ ذَا أُلْفَةٍ فى جَنَانِى الذى
خَبَرَ التَّقْتِيلَ فَلَمْ يَعد الرُّعْبُ يُفْزِعُ نَفْسى ! (٥/٥/١٠ - ١٥)

والمشكلة فى ظنى أكبر من التفسير وقضايا التفسير ، فهى تتعلق بمنهج دراسة وتحليل الشعر المسرحى أو المسرح الشعرى ، فالذى يسمع مكبث يقول هذا الكلام قد يصدقه وقد يكذبه ، وقد يعتمد التصديق أو التكذيب على عوامل داخلية فى النص بمعنى قوة السياق الدرامى على الإيحاء بنبرة معينة للكلام تقطع بأنه صادق أو جاد أو هازل أو من باب التورية الساخرة ، وهو ما نسميه بعنصر النغمة (tone) ، ولكن التصديق أو التكذيب قد يعتمدان على عوامل خارجية مثل ميل القارئ (بغض النظر عن العمل المسرحى) إلى التعاطف مع الشخصية ومن ثم إلى تصديقها أو نفوره منها ومن ثَمّ تكذيبها ، وهى العوامل التى نصفها فى لغة النقد الحديث بأنها ذاتية . وقدرة القارئ أو المشاهد على التفاعل مع النص بالصورة التى قد يقصدها المبدع (مؤلفًا أو مُخرجًا أو ممثلاً) تتفاوت تبعًا لعوامل بالغة التنوع ، كما إن تحديد ما يقصده المبدع أمر عسير شاق (تتناوله مباحث بالغة التنوع ، بعضها فلسفى مثل الظاهراتية ، وبعضها نقدى نفسى مثل ما يسمى بنظرية التلقى) . ولذلك فإن تصديق مكبث فى إنكاره الخوف أمر غير مقطوع فيه ، خصوصًا بعد المشهد الذى يفصح بشتى 'النغمات' عن خوفه ، ولكن حتى إذا صدقناه وقلنا إن إحساسه تبلد إلى الحد الذى امتنعت معه كل المشاعر حتى مشاعر الخوف البشرية والحيوانية ، فهذا لا يربطه بالحيوان . والعامل الذى يغفله الكثيرون هنا هو تحديد 'النغمة' وفقًا لمستوى اللغة فى كل سياق وفى فم كل شخصية.

٩ - مستويات اللغة :

وما دمنا أشرنا إلى مستوى اللغة الدائم التفاوت فى هذه المسرحية ، وهو ما سوف يدركه القارئ العربى بيسر ، (أو قل هذا ما أرجوه) فلنبدأ بتبيان صلة ذلك لا بتفهم

النص فقط بل بتذوقه أيضًا ، فهو يرضى ما يسميه ت.س. إليوت 'الخيال السمعى' (auditory imagination) ويسميه براونمولر (the listening imagination) بمعنى أن جَرْسَ الألفاظ والإيقاعات الشعرية يتفاوت تفاوتًا ممتعًا ، ويشترك فى تأثيره الشعرى، كما بَيَّنْتُ فى مستهل المقدمة ، مع المعانى الظاهرة وظلال معانى الألفاظ ، إلى جانب خصيصة اكتفيت أولاً بالإشارة إلى أنها التكثيف الزائد عن الحد للصياغة . وقد يأتى هذا التكثيف الزائد فى بعض الحالات بالغموض ، وهو ما يتيح لكل شارح للنص أن يُظهر براعته ، ولكل ناقد لوذعى أن يقرأ فى النص المعانى التى 'تخدم غرضه' . ولقد كان هذا التكثيف وما أدى إليه من غموض فى بعض الحالات سببًا فى تعريض المسرحية لسهام النقاد النافذة .

ففى القرن السابع عشر نفسه وجدنا جون درايدن ، وهو الذى يعتبر 'أبا النقد الانجليزى' (انظر **درايدن والشعر المسرحى**، مجدى وهبة ومحمد عنانى ، ١٩٦٣، ١٩٨٢، ١٩٩٤) يقول إن بن جونسون ، الشاعر المسرحى المعاصر لشيكسبير (وكان منافسًا له وشديد الإعجاب به فى الوقت نفسه) "قد قرأ بعض الخطب الرنانة التى يستعصى فهمها فى مسرحية **مكبث** ، وكان يكرر الإشارة إلى فظاعتها ، وهذا صحيح للأسف". ودرايدن لا يذكر المصدر الذى استقى منه هذه المقولة ونسبتها إلى بن جونسون ولكنه يقتطف أبياتًا من مسرحية **كاتيلين** لبن جونسون (١٦١١) بعد ذلك مباشرة ويعلق عليها فى الصفحة التالية متهمًا كاتبها بالخطأ فى النحو أيضًا .

(John Dryden, 'Defence of the Epilogue', in George Watson (ed.) *Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays,* 2 vols., 1962, I. p. 173 - 4)

ونحن نعرف أن درايدن كان أيضًا معجبًا بشيكسبير ، ولكن 'اللغة' فى **مكبث** لم تكن تروق له ويعتبرها غاصة بالمعاظلة أو التعقيد الذى يمتنع معه بيان المعنى ، وهو يعود إلى انتقاد هذا المظهر من مظاهر لغة شيكسبير فى صفحة ٢٥٧ من الكتاب المشار إليه هنا قائلاً :

> ''كثيرًا ما يستخدم شيكسبير ألفاظًا تتسبب فى غموض معناه، وأحيانًا ما يجعل كلامه غير مفهوم . وأنا لا أقول عن هذا الشاعر العظيم إنه لم يكن يستطيع التمييز بين الأسلوب الطنان الأجوف وبين الأسلوب الرفيع حقًا، ولكننى أقول إن انطلاق خياله المشبوب كثيرًا ما يجعله يتجاوز حدود الحكمة، سواء حين ينحت كلمات وعبارات جديدة، أو حين يُجْهِدُ الكلمات الشائعة باستعمالها فى غير مكانها وبغير معناها المألوف. وليس معنى هذا أننى أعارض استخدام الاستعارات حين تأتى بها العاطفة الجامحة، فإن لونجينوس (Longinus) يؤمن بضرورة الاستعارة 'للارتقاء' بالمشاعر الجياشة، ولكن استخدام الاستعارات فى كل كلمة، والتعبير عن كل شىء بلغة المجاز- استعارة كانت أو تشبيهًا أو صورة أو وصفًا- أمر يوحى بتعمد 'رفع مستوى' الأسلوب التراجيدى إلى حد الافتعال'' (المرجع نفسه ص ٢٥٧)

وهجوم درايدن على الغموض مفهوم ، فهو داعية الكلاسيكية الأول ، والنقاد الكلاسيكيون على امتداد القرن الثامن عشر يتبعون خطى درايدن فى القول بأن المبالغة فى استعمال لغة المجاز تؤدى فى حالات كثيرة إلى الغموض فى المسرحية ، وأهمهم الدكتور صمويل جونسون (Samuel Johnson) الذى صدرت له فى عام ١٧٤٥ دراسة فى كتاب بعنوان **ملاحظات منوعة على مأساة مكبث**

(*Miscellaneous Observations on the Tragedy of Macbeth*)

وأدْرَجَتْ طبعة نورتون (عام ٢٠٠٤) المشار إليها فقرات مطولة منها فى منتخباتها من الكتابات النقدية عن المسرحية ووَجَدْتُ فيها تعليقات تُردِّدُ صدى موقف درايدن، إذ يقول الدكتور جونسون عن الفقرة التى ترد فيها صورة المولود العارى الذى يمتطى متن العاصفة إنه لم يستطع أن يفهمها: ''فالمعنى لا يبين بوضوح وجلاء، ولم أجد مطلقًا بين قراء شيكسبير من يتفقون على معنى لهذه المناجاة''. ويمضى الناقد فى محاولة الشرح وكثيرًا ما يقول إنه يشتبه فى تحريف كلمة هنا وكلمة هناك عندما يعجز عن الاهتداء إلى معنى واضح محدد يقبله العقل الكلاسيكى 'المنطقى'. (ص ٢١٠ - ٢١١).

ولم تدم فترة الحماس الرومانسى لشيكسبير فى القرن التاسع عشر طويلاً ، وكان خير من ناصر شيكسبير فيه كولريدج ووليم هازليت (Hazlitt) وتوماس دى كوينسى (De Quincey) ثم جاء العصر **الفكتورى** فى أواخره بالناقد الأشهر برادلى الذى كان، على تعاطفه وحبه للمسرحية ، يتحفظ على أسلوبها قائلاً :

"نشهد فى أجزاء كثيرة من **مكبث** لغة تتميز بالضغط الغريب ، واحتمالات الدلالات الكامنة ، والطاقة المكثفة ، بل والخروج عن المألوف. ولا نكاد نحس الرشاقة المتناغمة والسلاسة الفياضة التى تبرز فى **هاملت** أيّما بروز ، فالشخصيات الرئيسية التى بُنِيَتْ على نطاق لا يقل اتساعًا عن **عطيل** - على الأقل - تكتسب ، فيما يبدو ، أحيانًا ، أبعاد الكائنات الخارقة . وتتميز الألفاظ أحيانًا بجلال يتسم بالضخامة والوعورة ، وهو ما يتدهور هنا وهناك فيكسبها ما يشبه الانتفاخ أو التورم" (ص ٣٣١).

وقد يدهش قارئ اليوم للّغة المستخدمة فى هذا النقد ، بعد أن اعتدنا دقة التعبير فى النصف الثانى من القرن العشرين ، بل منذ حركة النقد الجديد وما صاحبها من "صلابة فى التعبير" وهو الوصف الذى أطلقه شكرى عياد على أسلوب ت. س. إليوت فى النثر ، ولكننا على أى حال نستطيع أن ندرك المقصود ، وأما حقيقة الأمر ، إن شئنا استخدام المصطلح النقدى الحديث ، فهو أن المسرحية تجمع بين مستوى البلاغة الطّنانة الرنّانة التى تتميز بتأثيرها المسرحى الرهيب ، وبين مستوى اللغة العادية . ويضرب براونمولر مثلين على "المستوى الأول" من الفصل الثانى بعد اكتشاف مقتل دنكان قائلاً إن مكبث لا يقول فيهما شيئًا "دون لغة المجاز" ، كما قال درايدن . أما المثل الأول فهو حديثه إلى الجميع بعد أن عاد من غرفة الملك وبعد أن قتل فيها حارسيه ، أى إنه يقول حالما يدخل :

مكبث : لوْ مُتُّ قبلَ انْ تُحَلَّ هذه المُصِيبَةْ . . ولَوْ بِسَاعَةٍ وَاحِدَةْ
لكُنْتُ قَدْ عِشْتُ حَيَاةً هَانِئَةْ ! فمنذُ هَذِه اللَّحْظَةْ

ما عاد شَىْءٌ فى حَيَاةِ أَهْلِ الأرْضِ يَسْتَحِقُّ أنْ نَعيشَ لَهْ !

فكلُّ ما فيها تَوَافِهْ ! الصِّيتُ ماتَ والشَّرَفْ !

وأُهْرِقَتْ خَمْرُ الحَيَاةِ حتّى لمْ يَعُدْ سوى الحُثَالَةِ التى

تَزْهو بهَا فى قَبْوِها من تحت قبة السماء ! (٢/٣/٨٤ - ٨٩)

وعندما يسأله مكدف عن سبب قتله الحارسين يجيبه مكبث قائلاً بالنبرات نفسها:

مكبث : من ذا الذى يغدو حَليمًا فى ذُهُولِ صَدْمَتهْ ؟

أو يَعْرِفُ الحِكْمَةَ فى ثَوْرَتِهْ ؟ أو الحِيَادَ فى إخْلاَصِهْ ؟ لا أحَدْ !

قد كان حُبِّى هَادِرًا فى عُنْفِه فَتَجَاوَزَ العَقْلَ الذى يَبْغى التَّمَهُّلْ!

رأيتُ (دنكان) راقدًا . . بَشَرَةٌ كأنَّها الفِضَّةْ

وفَوْقَهَا الدِّمَاءُ الذَّهَبِيَّةْ . . كأنّها وَشْىٌ مُنَمَّمْ !

وكلُّ فَجْوَةٍ من طَعْنَةٍ فى جِسْمِه كأنّها كَسْرٌ لِبَابٍ فى الطَّبيعَةْ

كى ينفذ الهَلاَكُ والخَرَابُ مِنْهْ ! وهناكَ كانَ القاتلان

يَصْطَبِغَانِ باللَّوْنِ الذى يَنِمُّ عن فِعْلِهِما ! والخِنْجَرَانْ

فى كُسْوَةٍ منَ السَّرَاوِيلِ القَبِيحَةْ . . من الدَّمِ الذى تَجَمَّدْ !

مَنْ ذَا الذى فى طَوْقِه الإحْجَامْ . . إنْ كانَ فى فُؤَادِه حُبٌّ

وفيه جُرْأَةٌ على إعْلاَنِ ذاكَ الحُبِّ ؟ (٢/٣/١٠١ - ١١١)

هذا المثل الثانى هو الذى قال عنه أحد النقاد إنه قد ينطبق عليه تعليق الدكتور جونسون على قصيدة ليسيداس (Lycidas) لميلتون ، إذ قال ما معناه إن الحزن الصادق لا يسمح ببناء الصور المجازية ، ولكن الرد على هذه المقولة يسير : فقد يكون حزن مكبث صادقًا وقد لا يكون ، ولكنه يمتزج بالكذب الصريح عن ارتكاب الحارسين

للجريمة ، ولا يصلح لهذا المزج إلا هذه الصور المبالغ فيها والتى حير بعضها محققى وناشرى شيكسبير فى القرن الثامن عشر ، مثل كلمة السراويل فى عبارة **"فى كسوة من السراويل القبيحة"** وهى بالانجليزية (breeches) فى (Unmannerly breech'd) فحولها ووربرتون (Warburton) إلى كلمة (reech'd) وحوّلها جونسون إلى (drench'd) وحولها سيوارد (Seward) إلى (hatch'd) كل منهم فى طبعته للمسرحية ، محاولين الالتفاف حول هذا المعنى الغريب ، قائلين بالتحريف ، واستبعد عدد آخر من النقاد وقوع التحريف شارحين معنى "السراويل" بأنها غُمُدُ الخناجر ، ومن ثم يكون معنى الكلام أن الخنجرين كانا فى غمديهما ، وهذا معنى لا أراه يتفق مع المقصود لأن مكبث يقول إن السراويل من الدم الذى تجمد ! ويورد بروكس انتقاداً للصورة ينسبه إلى أحد نقاد القرن التاسع عشر دون أن يذكر اسمه عن ضعف أساس التشبيه ، فالمشبّه والمشبه به لا يجمعهما وجه شبه يذكر ، إن كان بينهما وجه شبه على الإطلاق ، ثم يعود بروكس إلى الصورة بعد عدة صفحات ليربط بينها وبين صور الملابس فى المسرحية ، فالخنجران يتنكران فى زى الخناجر القاتلة بالدم الذى لطخته بهما ليدى مكبث ، مع تسليمه بأن الصورة بالغة الغرابة ، فهو ينسب هذه الغرابة إلى ما أملاه عليه 'اللاوعى' .

والصورة فى ذاتها ليست بالغة الأهمية ، فالفقرة حافلة بالصور الغريبة ، وأرى أنها تمثل القناع الذى يتخذه مكبث أو يسدله على حقيقة مشاعره ، مهما تكن ، فكان لابد من هذه البلاغة المفتعلة أو الكاذبة . وإذن فالأسلوب الطنان هنا مرتبط بالموقف وبالشخصية ، ولذلك فحين يختلف الموقف ويسمح بالمستوى المألوف للغة ، يدور الحوار بلغة عادية – على الأقل فى ظاهرها – فإن شيكسبير يعتمد فى بناء النص ، كما ذكرت فى حديثى عن البناء ، على التورية الساخرة (لفظية كانت أو درامية) ولا يَسْلَمُ الحوار "العادى" لديه من مثل هذه التوريات والمفارقات ، فعندما يسأل مكدف : 'هل صحا الملك ؟' يجيبه مكبث 'لم يَصْحُ بعد !' بمعنى لم يقم من مرقده (و'القيام من

المرقد' مرتبط بالآخرة) وإن كـان التعبـير الانجليزى يوحـى بأنه لن يقـوم أبدًا أيضًا وهو (not yet) . وعندما يسأل لينوكس : "هل يرحل الملك اليوم ؟ يجيب مكبث : "نعم فذاك كان أمره لنا أمس !" ونحن نعلم أنه قد رحل عن الدنيا فى الساعات الأولى من ذلك اليوم ، وهكذا .

ويذكر براونمولر ظاهـرة أخرى من ظواهر لغة المسرحـية ، غير تفاوت المـستوى الذى أشرنا إليه ، وهى الموازنة الدائمة بين هذه البلاغة الطنانة وبين التلطف فى التعبير (euphemism) (مجدى وهـبة) بمعنى الإشارة إلى القـبيح والمقزز بألفـاظ أخف وقعًا على الأذن ، فالجريمة يشار إليها باسم 'هذا الأمر' (١/٧/١) أو الضمير البسيط 'هى' أو 'هذه الفعلة' (٣/٤/ ٥٠) والسُّكْر الذى أذهل الحـارسـين وأثـار لـيـدى مكبث إثارة تقترب من اللوثة قبيل ارتكاب الجريمة يشار إليه باسم الموصول 'ما' :

ما أسْكَرَ هذيْن اللَّيْلَةَ أكْسَبَنِى الجُرْأَةْ !

ما أطْفَأَ نارَ الظَّمأ لدى الرَّجُلَيْن . . أوْقَدَ عِنْدى لَهَبًا ! (٢/٢/١ - ٢)

ويشـار إلى المـوت فـيـمـا بعـد بلفظ 'الذهاب' (٣/١/ ١٣٥) ولـفــظ 'الأمن' (٣/٤/ ٢٥) ثم بتعـبير 'سكينة الأبد' (٣/٢/ ٢٠) . ولقـد سبق لى فى هذه المـقدمـة تحليل الربط بين 'الأمان' و'الموت' فى المسرحية ، فـهو ربط متكرر ، وضربت أمثلة كافية تبين دلالته الدرامية والشعرية معًا .

ويقول براونمولر إن أمثال هذه الإشارات شائعة فى الكوميديا بل إن ملايين النكات قد قامت على أسـاس أمثال هذه التوريات اللفظيـة ، وإذا كانت تقل فى **مكبث** لحظات الفكاهة فإن تورياتهـا اللفظية تميل إلى الجـهامة والقتامـة أكثر ممـا تدل على شطحات الخيال :

"انظر كيف تطمس الـلغة المعـانىَ بدلاً من إيضاحهـا ، وكيف تؤدى إلى الخلط أكـثر مـما تؤدى إلى التـعبـير الجلىِّ الشـفاف ، وكـيف تربط بين الأخوات اللائى يتلاعبن بالألفاظ ، وبين المجـرمين الذين يخدعون أنفسهم

وبين البواب الذى يطلق الفكاهات. . . فكلمـات البواب تكرر بعض التوريات التى ترد فى حـديث مكبث وليدى مكبث بعـد أن تضفى عليهـا مسـحة من التفاهة ، والتكثيف ، فتزيد من إيلامها. . . ومن المناسب فى مسرحية يقوم الحدث فيها أو يتقدم بقوة النبـوءات وسوء الفهم أن تملأ الحوار المفارقات، وضروب الطباق والتناقض الظاهرى وما شابه ذلك. . .'' (ص ٤٩)

وتقـول بربارا إيفـريت (Everett) فى كـتابهـا ''**هاملت الشـاب : مـقـالات عن مأساوات شيكسبير**'' (١٩٨٩):

إن من أهم الخصـائص الأسلوبية التى تشيع فى جنبـات النص وتتملك قلب القارئ أو المـشاهد ذلك الإيقـاع الذى دائمًا ما يتقلّص فـيخـرج لنا أنصاف سطور أو شطرات مقسومة ، فيها ما يشبه القافية ، وهذه حيلة أسلوبية تحقق ولا شك مـا يفـرضه مـكبث على نفـسه من تـقليص لأبعـاد المنظور ومن الحـضورية الرهيـبة للزمن - بعـد أن أصبح وجـوده 'مسطّحًا' ودون أبعـاد 'المنظور الطبيعى' '' .

Barbara Everett, *Young Hamlet : Essays on Shakespeare's Tragedies,* p. 89.

وقد سبقها إلى الربط بين الظواهر الأسلوبية (أو اللغوية بصفة عامة) نقاد كثيرون، أهمهم تيرى إيجلتون فـى كتابه المشار إليه آنفًا (١٩٨٦) (ص ٢ - ٤) وبعض الباحثين الذين كتبوا دراسـات خاصة عن دلالة الأسلوب على ما يدور فى نفوس الشـخصيات . ولا تكاد دراسة نـقدية عن مكبث أن تخلو من الإشـارة إلى المفـارقات التى يحـفل بها النص منذ أن تقول الـساحرات إن الخـير شر والشـر خير ، وهو مـا يمكن أن يحمل دلالات أخرى هى 'الجميل والقبيح' و'الحَسَنُ والسّئ' ، و'الطيب والخبيث' إلى آخر هذه الدلالات الثانـوية التى تجتمع تـحت الاسم العام 'الخير والشر' ، وعندمـا يتكرر ورود هذه الألفاظ ، ولو كانت دلالاتها قد اختلفـت ، فإنها تؤكد خيط الفكرة الأساسى

وهو خيط الخلط أو الانقلاب أو قل قلب الأوضاع الذى يوصف أحيانًا بالتخريب (subversion) ، أو الانحراف (perversion) .

ومن الظواهر الأسلوبية التى تدخل فى هذا الإطار 'الإثبات والإنكار' فى آن واحد ، وهو ما يوحى به تكرار إيقاع لغة الساحرات ، ذلك الإيقاع الصاعد الهابط ، الذى يسميه نايتس ''إيقاع الأرجوحة الذى يثير الاشمئزاز'' فى كتابه **استكشافات** (١٩٤٦) ويعيد فيه نشر مقاله الذائع ''كم كان عدد أطفال ليدى مكبث ؟'' الذى نشر أولاً عام ١٩٣٣ (ص ١ - ٣٩) .

(L. C. Knights, *Explorations*, 1946, p. 20)

ويقصد به ما يوازى لدينا بالعربية الإيقاع الرتيب الذى قد يلهى السامع عن المعنى، والبحر الذى تفضله الساحرات هو بحر تروكى الرباعى (trochaic tetrameter) وقد حاولتُ محاكاته فى العربية ببحر المتقارب العربى (الفصل ١/ المشهد ١) و(الفصل ٣/ المشهد ٥) أو ما يمكنه محاكاة ذلك الإيقاع كالخبب (المحدث أو المتدارك) (ف١/ م٣) وفى معظم (ف ٤/ م١). ويختلف هذا البحر (التروكى) بأن إيقاعه هابط على عكس بحر الأيامب ذى الإيقاع الصاعد، ولذلك يناسب ما ذكرته عن اقتران الإثبات بالإنكار، ولو أن هذه قضية فيها نظر . وأما المثال على الظاهرة الأسلوبية فهو قول مكبث :

فذلك التحريضُ من دُنْيا الخرافة ليسَ شرّاً . .

لكنه كذاك ليس خيراً ! (١/٣/١٣٠ - ١٣١)

أو فى قوله بعد ذلك بسطور معدودة :

ولا يكونُ فيه شَىءٌ غيرُ ما هُوَ غيرُ كائنْ ! (١/٣/١٤١)

وقد ذكرت أن الدراسات الأسلوبية **لمكبث** قد تناولت ظاهرة تكرار الإيقاع ، وأهمها كتاب يتناول ظاهرة تكرار الألفاظ ودور التكرار فى البناء ، وهو كتاب الناقد الكبير (الذى يعتبر من أوائل دارسى المنهج الأسلوبى فى تحليل النصوص) ماينارد ماك، الابن (Maynard Mack, Jr.) وعنوان الكتاب **قتل الملك** (١٩٧٣) (*Killing*

(*the King*) ويقول فيه إن تكرار الألفاظ والعبارات ، واستخدام القافية فى كثير من الأبيات ، يوحى بأننا ندور فى حلقات ، وبأن الزمن قد توقف . ويقول إدوين جيست (Edwin Guest) فى كتابه **تاريخ إيقاعات اللغة الانجليزية** إن البحر الشعرى الذى تستخدمه الساحرات هو "إيقاع الجان والعفاريت فى الأدب الانجليزى" ، وإن **مكبث** فيها من المشاهد التى تستخدم القافية فى النهاية (أى فى نهاية المشهد) أو المزدوجات المنفصلة ما يزيد نسبيًا عن أى مسرحية أخرى لشيكسبير (مقتطف فى براونمولر ص ٥٢) .

وسوف يلحظ القارئ أن النص العربى يحاول 'محاكاة' هذه الظواهر اللغوية أيضًا، بقدر ما تسمح به المضاهاة بين اللغتين ، فليدى مكبث تظهر لأول مرة على المسرح وهى تقرأ خطاب مكبث المنثور ، ووظيفة النثر هنا ، كما يقول هارى ليفين فى الكتاب الذى أشرت إليه آنفًا فى القسم الخاص بالبناء ، هى نقلنا إلى عالم مختلف - عالم أرضىّ 'عملىّ' النزعة ، وقد بدأت تغزوه دنيا الخرافة التى أتت بها الساحرات . وهو يتحدث عن الدور الذى يلعبه النثر تحديدًا فى مشهد البواب - ذلك المشهد المفترى عليه ، والذى استقبحه كولريدج وحذفه كثيرون من الذين قاموا بإعداد النص للتقديم على المسرح - فهو يقول إن النثر يتميز فى حديث البواب بإيقاع "كالأرجوحة" (وهو نفس التعبير الذى وصف به نايتس إيقاع لغة الساحرات) ويضرب المثل بقول البواب إن الشراب :

"يبنى الفُحْشَ ويهدمه ، يحفزه ويصده ، يستحثه ويثبطه ، يمنحه الصلابة والليونة معًا" (٢/ ٣/ ٢٥ - ٢٧)

ثم يقول "إن الأرجحة فى الإيقاع تتضمن من النّبوءة ما تتضمنه أقوال الساحرات ، ولكنه يتميز بأنه يمضى بلا لبس أو غموض أو تلاعب بالألفاظ إلى النهاية المحتومة" ويقصد ليفين بذلك قول البواب إن الفُحْشَ "يكذبه ويصرعه ثم يتركه !" (٢/ ٣/ ٣٠) ولكن الذى يهمنى هنا هو ذلك الربط الذى لم يسبق إليه أحد بين ما يقوله البواب وما قالته الساحرات ، بغض النظر عن صحة تشابه "التأرجح" فى الإيقاع ، فعندما تقرأ ليدى مكبث خطاب زوجها المكتوب نثرًا ، تجد فيه نبوءة الساحرات

المكتوبة نظمًا ، وكلام الساحرة يقول "نُحيّى الذى سوف يغدو مليكًا !" (١/ ٥/ ١٠) وإذ بها حالما تنتهى من قراءة الخطاب 'تخضع' لإيقاع هذه الكلمات فتقول :

وسوفَ تنالُ إذنْ ما وُعِدْتَ به !
وإنْ كنتُ أخشى طبيعةَ ذَاتِكْ
فأنتَ تفيضُ بِدَرِّ الحنانِ ودفْقِ التَّرَاحُمِ فى الإنْسانْ (١/ ٥/ ١٥ - ١٧)

وبعد أن تقول إن خوف مكبث من فعل 'ما يقتضيه بلوغ المعالى' يغلب شوقه للعلا تخاطبه فى خيالها قائلة :

فأسْرِعْ إلى البَيْتِ حتّى أَصُبَّ بِأُذْنِكَ من نَفَثَاتِ الجَنَانِ
ورُوحِ الشّجاعةِ فى كَلِماتِ اللّسانْ ! (١/ ٥/ ٢٥ - ٢٦)

إننا ربما دون وعى نربط هنا بين الدور الحافز الذى تلعبه ليدى مكبث وبين دور الساحرات ، ولكن الأهم من ذلك هو دور الإيقاع فى الربط وهو ما فطن له المحدثون. فالنثر ، كما بين ليفين ، يقوم بدور حاسم فى مشهد البواب ، كما أوضح آخرون دور النثر فى مشهد ليدى مكبث الأخير حين تسير وهى نائمة ، فهو مشهد يقوم على النثر الذى يبين اختلاف 'عالمها الجديد' ، وأما فى حالة البواب ، فقد دحض ليفين حجة كولريدج فى رفض مشهد البواب ، مبينًا أنه أبعد ما يكون عن التسرية الفكاهية ورد ردًا مباشرًا على ما قاله دى كوينسى (وأراه طريفًا وجديرًا بالقراءة) فى المقال الذى كتبه فى أوج الثورة الرومانسية بعنوان "عن الطرق على الباب فى **مكبث**" ونشره أولاً عام ١٨٢٣ ثم أعيد نشره فى كتاب "**اعترافات انجليزى يتعاطى الأفيون**" عام ١٨٨٦ ، وأخيرًا وجدته منشورًا فى طبعة نورتون للمسرحية (٢٠٠٤) . يقول دى كوينسى :

وهكذا فإنه عندما تُرْتَكَبُ الفعلة ، ويكتمل عمل الظُّلْمَة ، يَبِيدُ عالم الظلام ويمضى كالغمام الذى كدر وجه السماء ، ثم نسمع الطرق على الباب ، وهو

الذى ينبهنا سمعيًا إلى أن رد الفعل قد بدأ ، إذ برز العامل الإنسانى ليتصدى للعامل الشيطانى ، وعاد نبض الحياة وعادت القلوب تخفق ، وهكذا تبدأ إعادة ترسيخ مجريات العالم الذى نعيش فيه فى إشعارنا سمعيا بانقضاء تلك الحادثة العارضة الرهيبة التى اعترضت سبيلها فأوقفتها" . (ص ٢٣١ من طبعة نورتون)

وبعد أن يصف ليفين أحداث المشهد الثانى من الفصل الثانى ، مشهد الجريمة ، ويرسم بدقة كيف يتصاعد التوتر فى المشهد السابق حتى يصل إلى ذروته فى هذا المشهد، يعرض رأى دى كوينسى فى مشهد البواب ثم يرد عليه مستنكرًا قوله إن الجريمة حادثة عارضة تعترض سبيل الحياة الطبيعية ، قائلاً :

"بل إن مشهد البواب هو الذى يشكل قطعًا حادثة عارضة تعترض مسار سلسلة رهيبة من الأحداث . وكان مكبث قد قال "غدوت أرتاع لكل صوت" (٢/٢/٦١) وهكذا فإن الطرق على الباب حين يسمعه ، وحين نسمعه نحن أيضًا ، تتردد فى ثناياه أصداء التهديد بالانتقام ، مثل الأنغام الأولى فى مطلع السيمفونية الخامسة لبيتهوفن أى إنه لا يبشر باستئناف مجرى الحياة اليومية الطبيعية. ولنذكر أن الطارق هو الذى سوف ينتقم من مكبث ، [أى مكدف] وأنه الرجل الذى سوف يعانى أشد المعاناة من قسوة الطاغية.

(صفحة ٥١ من فن الصنعة عند شيكسبير ، المشار إليه آنفًا)

ولا أرى ما يدعو للإفاضة فى عرض آراء ليفين النقدية عن مشهد البواب ، أو كيف يرى الصلات التى تربط بين مكدف والتراث الدينى ، وما دعا المسيح عليه السلام إليه من 'فتح الأبواب' ، أو استشهاده بالمزمور ٢٥ فى العهد القديم ، أو ما يقوله عن صلة قيام البواب بدور بواب جهنم بمسرحيات الأسرار ، فلقد سبقت لى الإشارة إلى آراء إلوواى فى ذلك ، أو تعليقاته على الذين دخلوا الجحيم فى نظره وكيف يرمز ذلك

كله إلى ما سـوف يجئ من أحداث ، أقول لا أرى داعيًا للإفـاضة ، فالنقاد المـحدثون مجـمعون على أنه ليس مـشهدًا فكاهيًا وحـسب ، وبعضهم يسـهب فى تحليل إشاراته الرمزية ، وآخرهم براونمـولر الذى أوفى الموضوع حقه . كل مـا كنت أريده هو تبيان دور النثر لا فى المشاهد الفكاهية (فالنثر يستخـدم كذلك فى مشهد اغتيال زوجة مكدف وأطفـاله (٤/٢) ومشـهد سيـر ليدى مكـبث وهى نائمة) بل فى المـشاهد التى تمـثل 'حلقات' خاصة فى مسار الحدث الـدرامى ، وتستلزم الخروج عن إيقاع النظم والإيحاء بأن المغايرة الأسلوبية واللغـوية تمثل مغايرة درامية على مسـتوى نفسى أعمق ، وهكذا فإن اختلاف المستويات اللغوية فى **مكبث** وسيلة درامية ذات أهداف مقصودة .

١٠ - *النقد النسوى* :

من الطبيعى أن تـتعرض مسرحـية مثل **مكبث** ، وهى التى يشـترك فيـها الزوج وزوجتـه (أو الرجل والمرأة) فى ارتكاب جريمـة ويواجهان معًا عـواقبها ، لتـحليلات مستفيضة من جانب صاحبات مذهب 'النقد النسوى' أو ما أسميه 'نصرة المرأة' . ومن أوائل الدراسات التى تنـاولتها من وجـهة النظر المذكـورة دراسة كتـبتهـا مارى مكارثى (Mary McCarthy) عـــام ١٩٦٢ بعنوان 'الجنرال مكبث' ، وأصـبـحت تدرج فى الدراسات النقدية المرفقة بكل طبعـة للمسرحية فى سلسلة سيجنت (Signet) حتى عام ١٩٩٨ . وتبـدأ مكارثى دراسـتـهـا بالحط من شـأن مكبث، بغض الـنظر عن ارتكاب الجريمة، وقبل ارتكابها ، فتصـفه بأنه رجل عادى من أبناء الطبقة المتوسطة يطمح إلى 'تحسين' وضعه ، وأنه يفتقر إلى 'الخيال' بمعنى الإبداع ، وأنـه ليس ذكيًا بل يُصَدِّق كل ما يقال له بدليل انخداعه بأقوال الساحرات ، ثم تقول إن ليدى مكبث لا تريد شيئًا لنفسها بل تريد إسعاد زوجهـا فحسب ، ولسان حالها يقول ''إن كنتَ يا زوجى ترغب هذه الرغبة العارمة فى العرش فافعل ما يقتضيه ذلك'' . وتقول إنها تظن أن مكبث هو الـزوج الثـانـى لهـذه المـرأة وأنهـا لم تنجب منـه أطفـالاً وإن كـانت قـد أنجـبت و''أرضــعت'' أطفـالها من زوجها الأول ، وأن هذا ''الجنرال'' غير الموهوب يعانى من

أمراض نفسية وأوهام وخيالات على عكسها ، فهى ''امرأة عملية'' أقرب إلى الشريك منها إلى الزوجة . ثم تقول:

''ومن الطبيعى إذن أن يخضع مكبث لسيطرة زوجته . فإذا كان يرتدى الدروع الصلبة فى ميدان القتال . . . فإنها مضطرة إلى أن تنهض بدور الرجل فى المنزل : عليها أن تغير جنسها'' .

وتدلل على ذلك بأمثلة من الحوار ، قائلة إنها تأمر زوجها بأن يذهب ليقتل الملك مثلما تأمر أى زوجة مسيطرة زَوْجَهَا أن يذهب إلى 'البدروم' ليقتل فأرًا ، ورغم أنها لا تناديه بألفاظ التدليل مثلما يناديها فهى ''أشد حساسية وإحساسًا وأقرب إلى الطبع الإنسانى الصادق من مكبث'' وعندما تسير فى نومها نجدها تعيش من جديد ، المرة بعد المرة ، تجربة الجريمة ، وتسترجع صورة أبيها حين تذكر دنكان النائم ''وهذا التكرار للتجربة ليس مجرد توبة ، بل هو إحساس أعمق : إنه الندم ، ووَخْزُ الضمير الحىّ (agenbite). وخيال ليدى مكبث الذى لا تستطيع التحكم فيه يجعلها تضع نفسها فى مكان الآخرين'' فتشير إلى مقتل زوجة مكدف وتتعاطف مع مأساتها ، لأن لديها الرابطة الإنسانية القوية التى تشد البشر بعضهم إلى بعض . وتنتهى من ذلك إلى أن تقول إن الزعم بأن مكبث رجل يعذبه ضميره قول زائف مثل مكبث نفسه. ''**فمكبث ليس له ضمير**. وأهم ما يشغله على امتداد المسرحية هو أن ينام نومًا عميقًا طول الليل ، وهو شاغل بالغ الأنانية'' . وتؤكد أن زوجته تعرفه خير المعرفة ، على عكسه ''فهو فيما يبدو لا يعرفها على الإطلاق'' . وهى تهتم بأن يظهر على خير وجه، ''فليس لديه سوى الخوف والطموح ، وهو يحاول أن يخفى هذا وذاك ، عن الجميع إلا عنها ، وهذا، بطبيعة الحال ، لا يجعلها تعلى من قدر 'الإنسان الباطن' فيه'' .

وتنتقل مارى مكارثى بعد تحليلها المطوّل إلى جوهر حجتها ألا وهو أن ليدى مكبث تبدو لنا مخلوقًا شائهًا (أو وحشًا monster) لأنها ''غيّرت جنسها'' ، وهذا من المحتوم أن يجعلها كذلك . ولأنها رأت فى الجريمة 'منفذًا' لتحقيق رغائبها الدفينة التى لم يستطع زوجها إشباعها ، وهى تتصرف كأنما لن يستطيع زوجها ، بسبب

'ضعفه' أن يعينها على تحقيق ذاتها . وهى فى رأيها تتظاهر بأنها لا ضمير لها ، ثم يَثْبُتُ أن هذا تظاهر وحسب ، فبعد ارتكاب الجريمة الأولى تنهار إرادتها ، بعد أن أوصلها الشيطان إلى الذروة وتركها.

وتعزو الكاتبة سبب عزلة مكبث وإحساسه بالوحشة إلى رفضه مصارحة زوجته بما اعتزمه من قتل بانكو وابنه ، وعزلته هى عقابه ، وهى فى الوقت نفسه "كرامةٌ أو شرفٌ تراجيدى" . وتقارن الكاتبة فى النهاية بين مكبث وبين الأبطال الأشرار الآخرين فى مسرح شيكسبير فتقول إنه أبعد ما يكون عن ياجو (فى **عطيل**) أو عن ريتشارد الثالث (فى المسرحية التى تحمل اسمه) أو غيرهما ، "فالشر الصافى يمثل لونًا من التعالى لا يطمح إليه" هذا الرجل العادى . وتدلل على صدق حجتها بأسلوبه الطنان حتى حين يعلم بوفاة زوجته ، فتقول بأن حديثه الشهير "يأتى غدٌ .. من بعده غدٌ . . ." لا يتضمن إلا سلسلة من الأفكار الشائعة المبسطة ولا يدل على أى عظمة فى النفس ، وأن أسلوبه الطنان يشبه الخطب التى يلقيها القادة العسكريون على جنودهم ، وتعلق على بعض العبارات الشهيرة مثل :

هلْ يستطيعُ بَحْرُ (نبتون) العظيمُ أنْ
يُزيلَ هذا الدَّمَ منْ يَدى ؟ لا بلْ أظُنُّ أنّ هذه اليَد
يَمتَدُّ لونُها فَيَصْبُغُ البِحَارَ الزَّاخِرَاتِ بالدَّمِ القَانى (٢/٢/٦٣ - ٦٥)

قائلة إن الناس تستشهد بهذه السطور أحيانًا باعتبارها شعرًا خالصًا ، وقد تكون كذلك فى منتخبات من السطور المنفردة ، أما فى السياق فإنها من الناحية الدرامية محض تنطع أى لون من ألوان الحشو وحسب .

وقرب الختام تخرج مارى مكارثى عن حجتها الأساسية بشأن العلاقة بين الزوجين أو بين الرجل والمرأة ، وهى العلاقة التى فسدت فأدت إلى المأساة ، فتشير إلى 'موضوع' المسرحية فى رأيها والذى تراه مرتبطًا بحجتها قائلة إن كلمتى 'الطبيعة' و'الطبيعى' تتكرران فى مسرحية مكبث أكثر من ورودهما فى أى مسرحية شيكسبيرية .

"وكلمة الطبيعة قد تعنى فى حديث ما 'الخير' ثم تعنى 'الشر' فى الحديث نفسه ، . . . فالطبيعة ذات جانبين ، تتحدث بلسانين ، مثل الساحرات"

وبعد هذا التلخيص ، الذى أرجو أن يكون وافيًا ، وأردت منه رصد مذهب النقد النسوى فى مطلع الستينيات ، آتى إلى مرحلة أكثر نضجًا من مراحل النقد النسوى ، وهى المرحلة التى تربط فيها الكاتبات بين صورة المرأة فى الأدب (أو صورها المتفاوتة) وبعض الأفكار التقليدية أو الدينية البالية التى أدت إلى هبوط موقعها فى المجتمع ، وخير ما يمثل ذلك فى رأيى هو الدراسة التى كتبتها جوان لارسن كلاين (Joan Larsen Klein) فى كتاب **"دور المرأة : النقد النسوى لشيكسبير"** *The Woman's Part: Feminist Criticism of Shakespeare*, eds. Carol Ryth Swift Lenz, Gayle Greene, and Carol Thomas Neely, 1980.

وعنوان المقال 'ليدى مكبث: زعزعة الإرادة' .

تبدأ كلاين دراستها بالإشارة إلى 'الخطبة' التى تُلقى على الفتاة فى حفل زواجها فى العصر الاليزابيثى ، وإلى الكتب الخاصة بالزواج فى القرن السادس عشر ، وإلى بعض الكتب الخاصة بإرشاد المرأة المسيحية إلى ما فيه صلاحها ، قائلة إنها جميعًا تقول إن المرأة أضعف من الرجل عقلاً وجسمًا ، وإنها أشد استسلامًا للمخاوف وخضوعًا لشطحات الخيال ، وإنها تؤمر بطاعة الله وطاعة زوجها ، فإذا انحرف زوجها عن طاعة الله كان عليها أن تهديه سواء السبيل . ومن ثم تقول إن ليدى مكبث لا تفى بواجبها الأول نحو زوجها ونحو خالقها حين تحث مكبث على قتل ملك البلاد :

"ولهذه الأسباب وغيرها يعتقد معظم النقاد أن "تلك المليكة زوجته . . . وشبيهة الشيطان" (٣٦/٩/٥) تتخلى عن طبيعتها الأنثوية . ولكننى أريد أن أقول إن شيكسبير أراد لنا أن نعتقد أن ليدى مكبث ، على الرغم من محاولتها تغيير جنسها ، لا تستطيع مطلقًا أن تنفصل انفصالاً تامًا عن طبيعة جنسها - على العكس من زوجها الذى يصبح فى نهاية المطاف أدنى وأسوأ من جنس الرجال . ففى البداية نجد أن ليدى مكبث تجسد أفكارًا معينة من

أفكار عصر النهضة الأوروبية عن المرأة، ولكنها عندما تملى إرادتها فى الأفعال المخالفة لما يقضى الخير به، وتتقاعس عن القيام بواجبها الأول، تتعرض الأدوار المنوطة بالزوجة لديها ، سواء فى كرم الضيافة أو فى مساعدة زوجها ، للانحراف. وهى تُحرم حتى من هذه الأدوار المنحرفة فى مشهد المأدبة عندما يتخلى مكبث عن دوره فى الضيافة وواجبه الزوجى. وبانتهاء العمل المنوط بها تشعر ليدى مكبث بالكرب الشديد، وتحس بأنها تعيش فى عزلة، وأنها أذنبت ذنوبًا تحمل طابعًا أنثويًا خالصًا''.(ص ٢٤٠ - ٢٤١)

وتتوسع كلاين فى ضرب الأمثلة من كتب العصر التى تقول بضعف المرأة وبامتيازها على الرجل عاطفيًا ، فهى كما يصورها العصر أقرب إلى الرحمة والشفقة ، ثم تقول إن هذه الصورة قد انعكست أى انقلبت فى الأحداث الأولى للمسرحية فنجد ليدى مكبث تتنكر لأنوثتها وتبدى ما يدل على ابتعادها عن 'فطرتها' ، وأن مكبث هو الذى يقر بالفضل لأصحابه فيعترف بما يمثله دنكان من خير ، ويدرك قوة الشفقة التى يصورها فى صورة رضيع يطير منتصرًا فى السماء و''بذلك لا يستدعى فقط صورة المسيح المنتصر بل أيضًا رمز الخير والإحسان وهو الطفل العارى الذى يرضع من الثدى'' (ص ٢٤٢).

وعندما تتنكر ليدى مكبث لخالقها أو تنكره ، تضع ثقتها فى ''شياطين القتل الجهنمية'' ، وهكذا تعصى أولى قواعد الزواج فى عصرها ، ولكنها تخطئ بذلك فهم ذاتها ، فهى تتصور ، خطأ ، أنها تستطيع تهشيم رأس الطفل الذى يرضع من ثديها ، لكنها لا تستطيع أن تقتل دنكان لأنه يشبه فى سباته والدها . ومع إنكارها أو جهلها بفطرتها وقواعد الزواج المسيحى ، تتصور أنها تقتصر على القيام بدور الزوجة التى تساعد زوجها ، فتوجه كل جهودها لخدمته ذاكرة أنه سوف يبلغ السؤدد المنشود ، دون أن تذكر ما أشار إليه ضمنا من رشوة لها أى إنها سوف تشاركه ذلك السؤدد ! وإذا كانت ترى نفسها دائمًا فى صورة الزوجة ، فإن مكبث لا يرى نفسه فى صورة الزوج

إلا عندما ترغمـه هي على ذلك ، فهو لا يفكر إلا في 'مصلحته' ، والساحرات يفهمنه خيرًا من زوجته ، فَهُنَّ لا يذكرْنها على الاطلاق .

وتقول كلاين إنه رغم ما يراه النقاد من أن ليـدي مكبث هي قوة الشر الدافعة وراء ارتكاب مكبث لجـريمة لا يريدها ، فإنهـا فيمـا يبدو تمثل العـقيدة السـائدة في القرن السادس عشر من أن المرأة "سلبية" والرجل "إيجابي" ، فهو الذي فكر فـي الجريمة أولاً، كمـا تذكّره زوجتـه ، (١/٧/٤٧ - ٥٢) وهو يشيـر إلى الجريـمة قبل إرسـاله الخطاب إلـى زوجتــه (١/٣/١٣٩)، وعلى مكبث ، الـرجل ، أن يكون في فـعله وشجاعته "من كان عليه في رغبته بالأمس" (١/٧/٣٩ - ٤٠) وعليه أن "يضبط أوتار شجاعته ويثبّتها" (١/٧/٦٠)، وأما "تهديدات ليدي مكبث بالعنف ، فـهي على قوتها وقسوتها ، ليست سوى خيالات فارغة" (ص ٢٤٥) وتقول كلاين:

"ولنا أن نقـول إذن إن الفضـائل التي تنسـبهـا ليـدي مكبث إلى زوجهـا وتعتبرهـا عيوبًا فيه ، وعقبـاتٍ في طريق نجاحه ، تمثل في الحقـيقة أفضل خصالها التي تعتزم كبحها . إنها تقول إنه "يفيض بِدَرِّ الحنان ودفق التراحم في الإنسان" (١/٥/١٧) لكننا لم نر قط مكبث حنونًا أو رحـيمًا . بل على العكس ، سمـعنا عن رجلٍ "كان بيده سيف من فـولاذ يصّاعد منه بخار دَمٍ حار" (١/٢/١٧) ورأينا رجلاً تسيطر عليه 'أوهام' قتالة . وليدي مكبث هي التي تعرف مدى "رقة حب رضيع أُرضعه لبني" (١/٧/٥٥) وهي التي تعجز عن قتل الملك النائم حين تتذكر أباها" (ص ٢٤٥).

وتؤكد كلاين أنها تعـتقد أن ليدي مكبث هي التي تشعر بالندم ويغلبـها الإحساس بالذنب، ولكنهـا في البدايـة تتغلب على ذلك حـين تشغـل نفسـها بتـفاصـيل الخطة وأسلوب تنفيـذها ، لكنه حين تقع الجريـمة وتعلن على الملأ ، تبـدأ ليدي مكبث في فقدان مكانها في المجتـمع ووضعها في المنزل، والسبب هو أنه "لا مكان لها في عالم الخيانة والانتقام المقصور تمامًا على الرجال" ونحن نتبين ذلك منذ لحظة إعـلان مقتل دنكان، فرد فعلها على نبأ الجريمة ("ماذا ؟ هنا فـي دارنا ؟") يختلف اختلافًا شاسعًا

عمـا قالته من قبل عن اعتزامها الانخـراط فى الصراخ والبكاء والنواح فوق جثمان الفقيد (١/٧/٧٧ - ٧٨) أى إنها تنهـار حقيقـة (حتى لو كان إغمـاؤها تظاهرًا وحسب) عند إدراكها هول الجـريمة. وتقول كلاين إننا حتى لو صـدقنا القائلين بأن إغماءها مـفتعل ويقصد بـه حماية زوجها ، فـهو أيضًا "حيلة أنثوية بصـفة خاصة". ومن عواقـبه أنه يبعـدها عن مركـز الأحداث فلا تعـود إليه أبدًا وتظل دائمًا علـى الهامش (ص ٢٤٦ - ٢٤٧).

وتنتقل كـلاين إلى تفاصيل عـزلة ليدى مكبث بعد الـجريمة ، فتـحقيق زوجـها لطموحه الشخصى والأنانى فى تولى العرش يعنى استـبعادها بعد ذلك ، فهو لا يطلعها على خططه الجديدة ، ولا يشركها فى حياته العامة "المقصورة على الرجال" . وتجديد علاقتـه بالساحرات معناه إقـصاء زوجته من حيـاته إلى الأبد . وترى كلاين فى بعض أقوال ليـدى مكبث مـا يشى بشوقـها إلى حـياة منزليـة ، كإشاراتـها إلى "الحكايات الخرافيـة/ مثل التى تجرى بألسنة النساء أمـام مدفأة الشتاء / ولـيس من سند سوى ما قالت الجدة" (٣/٤/٦٤ - ٦٥) وهكذا فليس من المستغرب أنها حين تُحْرَمُ من حياتها المنزلية، وعلاقتها الزوجية (بانشغال زوجها بالساحرات) تعودها ذكرى الجريمة النكراء فتوقعها فى عزلة قاتلة ، وهى عـزلة الظلام والوحشة . وهكذا تصبح مثل أهل الجحيم محرومـة من الرحمة والغـفران ، وتعيش فى لحظة ماضـية حاضرة تمـثل تعريف أهل العصـور الوسطى للخلود بأنه اللحظة الحاضـرة القائمة أبـدًا - وهذا فى ذاته هو العذاب السرمدى (ص ٢٤٩ - ٢٥٠).

وتختتم كلاين مقالها الطويل قائلة إننا إذا نظرنا إلى الـمشهد الذى تسير فيه نائمة أدركنا إما أن الطبيب قد أخطأ فى تشخيص مرضها أو أنه يكذب على مكبث حين يقول له إن لديها "أوهامًا متزاحمة / تُفْزِعُها وتقضُّ المضجع" (٥/٣/٣٨ - ٣٩) :

"فليس جنونها هو الانـقباض النفسى (الـسوداء) النابع من الأوهام ، بل هو المرض النابع من أسـباب حقـيقيـة وخطيرة ، فلقـد انحرف ذهنها ، مـثلما انحرف دورها كـأم وطفلة وزوجة ومضيـفة ، بسبب رغـبتها المـدمرة فى أن

يرتكب زوجهـا عن عمـد وبقسوة جـريمة قـتل . وهكذا فعندمـا نرى ليدى مكبث لآخـر مـرة نرى أن 'أنوثتها' تقتصـر على ضعفها ومرضـها . فلقد مضت شجاعة لسانها ، مثلما مضى ما توهمته عن قوة هذا اللسان . . . وعلى مدى حـياتها لم تسـتطع ليدى مكبث تغـيير جنسـها بالمعنى الوحـيد الذى تعرفه ، وهو القـدرة على أن ترتكب من الأفعال القاسية مـا ترى مخطئةً أنه يمثل قوة الذكور . ولكنها فقدت القوة الحقيقية التى يقول شيكسبير فى مكان آخر إنها تقوم على الشفقة والرحمة ، ويرعاها الحب'' (ص ٢٥١) .

وقد تعمـدت التوسع فى العرض واقتطاف الفـقرات والعبارات الرئيسـية فى الحُجة التى تقيـمها كلاين بسـبب تردد الكاتبة بين أكثـر من فكرة ، وأسلوب الاستطراد الذى يغلب على الدراسـة بل وعلى الكتاب كله ، وليس هذا غـريبًا على منهج النقـد النسوى الذى تطور وتفرع بل أكـاد أقول ''اختلف توجهه'' فى السنوات الأخيرة عـما كان عليه حين كتبت مارى مكارثى ومن بعدها جوان كـلاين دراستيهما . ولم أشأ أن أتدخل فى العرض بأى أحكام خاصة لى حتى لا أُتهم باتخاذ موقف من أى ناقدة نسوية .

ولكن النقد النسوى يمتزج أحيانًا ببـعض اتجاهات مَا يسمى منهج التحليل النفسى الجديد، وقد برعت فيه عدة كاتبات، اخترت منهن جانيت أدلْمان (Janet Adelman) التى كانت قد كتبت دراسة بعنوان 'الغضب طعامى' : الغذاء والتبعية والعدوانية ، فى مسرحية **كوريولانوس**' نشـرتها أول الأمـر فى كتـاب صـدر عام ١٩٧٨ (ولم أسـتطع الاطلاع عليه) ثم أعادت نشرها فى كتاب ذائع بعنوان ''**صور تمثيل شيكسبير : مقالات جديدة فى التحليل النفسى**'' وصدر عام ١٩٨٠

Representing Shakespeare: New Psychoanalytic Essays, ed. Morray M. Schwartz and Coppélia Kahn, Baltimore, pp. 129 - 149.

كما كتـبت مقالاً آخر بعنوان ''ولدته امرأة : خيـالات سلطة الأمومة فى مسـرحية **مكبث**'' نشرت فى كتاب بعنوان ''**آكلو لحم البشـر ، والساحـرات ، والطلاق : تغريب النهضة الأوروبية**'' عام ١٩٨٥

Cannibals, Witches, and Divorce: Estranging the Renaissance, Baltimore, pp. 90 - 121.

وفيهما تقيم حجة واحـدة وهى أن الغلام أحيانًا ما يحاول التخلص من سيطرة الأم عليه بأن ينشئ لنفسه "هوية ذكورية" جامدة تميل إلى العـدوان ، بل إلى الثورة وكسر الأنماط السائدة ، وقد تنحرف فتـؤدى إلى فواجع ، وهى تطبق هذه الفكرة المتسقة على مسرحيتى **كوريولانوس ومكبث** لشيكسبير ، وهى تتفق فـيهما مع دراسات أخرى كُتِبَتْ فى هذا الموضوع نفسه وهى التى يُعْزَىَ إليها اخـتلافُ تركيزها فى دراستها **لمكبث** عن تركيزها فى موضوع الأمومة فى مسرحية **كوريولانوس** ، ومنَ أهم هذه الدراسات دراسة كتبتها كوبيليا قان (Coppelia Kahn) فى كتاب بعنوان **حال الرجل: الهوية الذكورية فى شيكسبير** (١٩٨١) *Man's Estate: Masculine Identity in Shakespeare*, Berkeley, pp. 151 - 192. وقد عـادت أدلْمان إلى القضيـة ، وأعادت الربط بين المسرحيتين فى ضوء حجتها المذكورة ، فى كتابها **'أمهات خانقات : الخيالات النابعة من الأم فى مسرحيات شيكسبير : 'هاملت' إلى 'العاصفة'** ' ١٩٩٢، وذلك فى فصل بعنوان 'الهروب من الرحم : بناء الذكورة فى **مكبث**' (ص ١٣٠ - ١٤٧).

***Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays*, Hamlet *to* The Tempest, Routledge, 130 - 147.**

وقد رأيت التوقف عند هذا الفصل تحديدًا لأنه يمثل جمـاع ما قالته الكثيرات ممن انتهجن منهج التحليل النفسى فى إطار النقد النسوى ، وسوف أعرضه بإيجاز شديد حتى لا أثقل على القارئ غير المتخصص .

١١ - التحليل النفسى :

تقول أدلمان (فى دراستها المشار إليها والصادرة عام ١٩٨٥) إن صورة الأم السـاحرة (التى تقـابل لدينا فى التراث العـربى 'أمنا الغولة') كانت شـائعة فى التراث الشـعبى

الأوروبى فى العصور الوسطى ، وكثيرًا ما كانت صورة "المرأة القاتلة" (لجمالها وسحرها وفتنتها للرجال) ترتبط بهذه الصورة الغريبة ، فتتخذ فى الأدب أشكالاً متعددة، ثم تعود فى هذه الدراسة (١٩٩٢) إلى تحديد صورتها فى الأم . وقد يضفى الغلام فى مراحل نموه هذه الصورة على 'الأم المسيطرة' ثم ينقلها إلى الزوجة أو الحبيبة ثم إلى الابنة فى ظروف خاصة . فمكبث يحاول أن يرى فى خياله مولده الجديد كرجل مستقل (أو ما تسميه "شخصيته الذكورية") فى إراقة الدماء .

"ولكن صورة الأم فى **مكبث** ليست مجسدة فى أم بعينها بل منتشرة فى ثنايا المسرحية، وتأتى بها إلى الذهن ، فى المقام الأول، صور الساحرات وصورة ليدى مكبث . وهكذا تصبح المسرحية ، من خلال علاقة مكبث بالساحرات وبزوجته ، إلى حد كبير ، تجسيدًا للمخاوف البدائية بشأن الهوية الذكورية والاستقلال نفسه ، أى بشأن الحضور الدائم لهذه الشخصيات الأنثوية التى تهدد بالسيطرة على ذهن الشاب والتحكم فى فعاله ، بل وفى تشكيل أو تمثيل ذاته نفسها ولو من مسافة معينة" . (ص ١٣٠).

وتقول أدلمان إن صورة الأم تصبح أو تتحول إلى صورة الرحم الخانق الذى لابد لمكبث هنا وفى أعماقه ، أن يخرج أو يفر منه ، ولا يجد سبيلاً (مثل ريتشارد الثالث) سوى أن يشق لنفسه طريقًا بالسيف وبإراقة الدماء ، مؤكدة أن خيال الفرار يتملك ذهن مكبث ، ففى لحظاته الأخيرة وقد أحاط به الأعداء من كل جانب ، تدوّى فى المسرح أصداء سؤال "ومن ذا الذى لم تلده امرأة ؟" (٥/٧/٤) بعدة أشكال مختلفة ، وتتكرر صورة نبوءة الساحرات "لن يقدر شخص ولدته امرأة/ أن يؤذى مكبث" (٤/١/ ٧٩ - ٨٠) سبع مرات فى المسرحية ، بحيث تصبح طِلَّسْمًا أو تعويذة يرددها لتقيه الخطر . وترديده إياها يقلب معناها، فيما يبدو ، رأسًا على عقب فكأنما لا يجد فى هذه الحقيقة باعثًا للإطمئنان بل يجد فيها تخيلاً لإمكان الفرار من هذه الحقيقة العامة الدائمة.

وتمضى أدلمان فى عرض حجتها قائلة إن دنكان فى صورته التى يظهر بها فى المسرحية يمثل الأم مثلما يمثل الأب ، فهو والد يجمع بين الجنسين (androgynous

parent) فإلى جانب دوره الأبوى التقليدى نجده مصدراً "للغذاء" كله إذ يغرس الأطفال حول عـرشه ويتسـبب فى نمائهم . وهو إذن يُغْنى عن وجـود غيره ، ولذلك فـعندما يمضى يحس مكبث أن "خمر الحياة أهرقت فلم يعد سوى الحثالة التى / تزهو بها فى قبوها من تحت قبة السماء" (٢/٣/٨٨ - ٨٩) . وعندما يغيب ينفصل الذكر عن الأنثى فى رأى أدلمان ، فتصبح الأنثى بلا حول ولا قوة ، أو مصدر السم الزعاف ، ولا يعدو دور الذكر دور المتعطش لإراقة الدمـاء ، أى إن الصورة التى تمثل التناغم بين الجنسين فى دنكان تتحطم .

وتطبق أدلمان ذلك على السـاحرات أيضًا ، فهن يجمعن بيـن الجنسين ، وسؤال بانكو للساحـرات عن اللّحى التى تنفى أو تتعـارض مع أنوثتهن ، ينبـغى فى رأيها أن يوجه إلى دنكان أيضًا . وتدلل الكاتبة على ذلك بأن الصورة التالية توازن صورة الملك التى جللت الدماء الذهبية بشرته الفضية (رمز المُلك) - وها هى الصورة :

وربُّ الاغتِيَالْ

بجِسْمِه الذّاوِى صَحَا . . . فإذْ به يَهُبُّ مُسْتَرِقًا خُطَاهُ الوَاسِعَةْ

مُحَاكِيًا صَنِيعَ (تَرْكوِين) المُغْتَصِبْ

يُرِيدُ تحقيقَ الذى يريده كأنه شبح ! (٢/١/٥٢ - ٥٦)

قائلة إن هذه السطور تصـور القتل فى صور الاعتداء الجنسى مـن جانب الذكر على ضحيـة سلبية من الإناث ، وهكذا يتـحول القتل هنا إلى اغتـصاب ، ويتحول ضـحية مكبث هنا من رجل قوى (الملك) إلى أنثى ضعيفـة (لوكريس) . وقد سبق الكاتبة إلى هذه الفكرة عدة نقاد دون التـوسع فى إقامة حجة ممـاثلة ، ومن أهمهم روبرت واطسون (Robert N. Watson) فى كتاب أصدره عام ١٩٨٤ بعنوان **شيكسبير ومخاطر الطموح** (*Shakespeare and the Hazards of Ambition,* Cambridge: Mass.) خصوصًا فى صفحة ١٠٠ ، وعادة ما يحجم من لاحظوا دلالة التشبيه ، أى تصوير مكبث لنفسه

فى صورة تركوين المغتصب ، عن تحـويل الملك من ذكر إلى أنثى ، باستثناء نورمان رابكين (Norman Rabkin) فى كتاب أصـدره عام ١٩٨١ بعنوان (**شيكسبير ومشكلة المعنى**) (*Shakespeare and the Problem of Meaning,* Chicago) خصوصًا فى صفحة ١٠٧ ، ولكن أدلْمـان تستند إلى هذا التفسير فى أن تـقول إن غياب الأب يطلق طاقات الفـوضى فى الأنثى ، كمـا نرى فى مسرحـية **الملك ليـر** ، وكذلك عـواصف الطبيعة، كما نسمع مكبث حين يطلب من الساحرات أن يُجِبْنَهُ ولو خَرَّبْنَ الدنيا

لا تَحْبِسْنَ العِلْمَ ولوْ أطْلَقْنَّ الريحَ بحيثُ تَشِنُّ الحَرْبَ على

كل كَنَائِسنا ! أو تعلو الأمْوَاجُ بكل الزبد لتَبْتَلِعَ السُّفُنَ المَاخِرَةَ بها ! . . .

وجَعَلْتُنَّ بُذُورَ نَبَاتِ الكوْنِ جَمِيعًا

تنهارُ وتُطْعِمُ فَمَ كُلِّ دَمَارٍ حتّى التُّخَمَةْ ! (٤/١/٥١ - ٥٧)

وقد اقتصـرتْ على الأبيات التى اقتطَفَتْها أدلْمان حـتى تنتهى إلى القول بأن "إعادة تشكيل صورة الذكر ترجع إلى حد ما ، فى ظنى ، إلى أن صورة الرجولة المجسدة فى دنكان قد سبق فشلها فى بداية المسرحية" . ثم تربط بين صورة فشل "مصدر الغذاء" على المـستوى النفـسى وبين صورة مـرجل الساحـرات ، فكل منهما تقـوم بدورها فى إخضاع مكبث للقوى الأنثوية ، قائلة :

"إذ إن المسرحية تبنى وهم الخضـوع لشرور الأنثى بصورة بارزة فى قسمين هما الساحرات وليدى مكبث ، ثم تدأب على ضم القسـمين معًا وتوحيدهما فى ثنايا المسرحية . ومن خلال هذا التوحـيد ينقل شيكسبير فى الواقع موقع الخوف ، فـى إطار ثقافة عـصره ، من السـاحرات ، إلى حـياة البـشر من الأفراد، فى اعـتماد الطفل مـدة طويلة على إناث يظهرن له فى صـورة القوى القاهرة ، أما مـا توحى به الساحرات من تعـرض الرجل للتأثر بسلطة الأنثى على المستوى الكونى فتكرره ليدى مكبث على المستوى النفسى" .

وتمضى أدلمان فى هذا الفصل الطويل فى عرض تفاصيل حجتها ، وسوف أكتفى بالإشارة إلى أهم نقاطها . إنها تنتقل بعد هذا إلى الربط بين غواية ليدى مكبث وغواية الساحرات فتقول إن هذا الدور هو الذى يجعلنا نربط بين هذه وتلك حالما تظهر ليدى مكبث ، ثم تعرض لما تسميه "تخريب أو تقويض وظيفة الأم" عند ليدى مكبث فى تحويل لبن الثدى إلى مرارة الصفراء أو صفراء المرارة ! وتنتهى من ذلك إلى أن ليدى مكبث تتحول إلى فرد يجمع بين الجنسين مثل دنكان ، وتتوسع فى تبيان دور ليدى مكبث كممثل على المستوى النفسى للساحرات ، ثم كممثل لهن على المستوى الدنيوى أو ما يسميه بيتر ستاليبراس (Peter Stallybrass) 'المستوى العلمانى' (وعنوان مقاله 'مكبث والسحر' ، وهو منشور فى كتاب بعنوان **التركيز على مكبث** *Focus on Macbeth* عام ١٩٨٢من تحرير جون راسل براون (John Russell Brown) وصدر عن دار رتلدج Routledge) . وموجز ما يقوله ستاليبراس هو أن الانتقال من المستوى 'الكونى' الذى تعمل عليه الساحرات إلى المستوى العلمانى يعادل الدعم الأيديولوجى لنظام الدولة الأبوى ، أى الذى يرأسه ملك من الرجال فى عصر التحوّل من النظام الإقطاعى القائم على تعدد سلطات أصحاب الأموال الشاسعة ، وهكذا فإن توحيد الدولة كان يستلزم فى نظر الناس نسقًا معروفًا ولا جدال فيه وهو نسق 'الأسرة' . وهو ما عاد إليه ألان سنفيلد فى دراسته للمسرحية من وجهة نظر المادية الثقافية كما سوف نرى.

وتتوسع أدلمان فى تبيان دور ليدى مكبث وما تمثله من خطر الأم ، وما يقتضيه ذلك من اقتران بالسحر والساحرات (الأشرار) وتعرض لدور السحر والساحرات فى أوروبا وبريطانيا ، ثم تعود بعد صفحات كثيرة إلى المقابلة بين صورة الذكر وصورة الأنثى فى بداية المسرحية ، قائلة إن الصورتين كانتا منفصلتين فى البداية وترى فى الوصف الملحمى للمعركة التى خاضها مكبث دليلاً على الصراع الذى يبتدى من المشهد الثانى من الفصل الأول ، فالضابط الجريح لا يقول إن الحرب دارت سجالاً بين الطرفين، ولكنه يقول إن الطرف الملكى (أى الموالى للملك 'الشرعى' دنكان) كان يشتبك مع المتمردين اشتباكًا يشل الحركة :

مالكوم : واذكرْ له أنباءَ ما صارتْ إليه المَعْمَعَةْ !

القـائد : لم تُحْسَمْ بَعْد !

كانَ الطرفانِ كَسَبَّاحَيْنِ اصْطَرعا فى اليَمِّ فخارتْ فى الجَسَدِ القُوةْ

وتَشَبَّثَ كُلٌّ بغريمهْ . . حتى امْتَنَعَتْ كل فُنُونِ العَوْمْ !

إذْ إنَّ المغْشَمَ (ماكدونالد) -

ذاكَ المتمردَ - من غَلَبَتْ كلُّ شُرورِ الطَّبعِ عليه -

أقبلَ وهْو يقودُ زَبَانيةً من كل الألوانِ أَتَتْهُ من جُزُرِ الغَرْب !

وابْتَسَمَتْ رَبَّةُ حَظٍّ للمُتَمَرِّدِ كالعَاهرةِ النَّكْراءْ !

لكنْ ذَهَبَ الجُهْدُ سُدىً ! إذ جاء الباسِلُ مكبث !

ما أَجْدَرَهُ بالوصفِ المذكورِ فلم يَأْبَهْ للحَظِّ وربّةِ ذاك الحَظ !

كانَ بيَدِهِ سَيْفٌ من فُولاذٍ يَصَّاعَدُ منه بُخَارُ دَمٍ حَارّ

من طُولِ قِرَاعِ كتائبِ تلك الأعْداءْ !

وإذا بِرَبيبِ الإقْدامِ يشقُّ طريقًا بالسَّيْفِ إلى

أنْ واجهَ ذاكَ النَّذْل ! وتوقّف لكنْ ما صافَحَ خَصْمَهْ

بلْ ما وَدَّعَهُ حتى فَلَقَ الجسدَ بِضَرْبَتِه

من عِنْدَ السُّرَّةِ حتى الشِّدْقَيْنِ وثَبَّتَ رأسَ الخَائِنِ

فوقَ الأسْوارْ ! (١/٢/٧ - ٢٣)

وتؤكد لنا أدلمان أن هذه المعركة تصـور انتصار الرجل (ربيب الإقدام) على المرأة ممثلة فى ربة الحظ التى "لوثت" مكدونالد . وتـوحى بأن هذا "النصر" المبدئى لابد أن تقابله هزيمة من جانب من "لم تلده امرأة" (أى مكدف) وتربط بين فلق الجسد هنا

وشق البطن لإخراج المولود فى العمليات القيصرية . ومن ثم تنتقل إلى الدلالة الرمزية لعدم مجئ مكدف إلى الدنيا عن طريق الولادة ، وهو ما سبق أن أشرنا إليه ، قائلة إن هذا يعنى أن ''الانفصال بعنف عن الأم هو دليل نجاح الذكر'' ، وتبرر هذا الانتصار بما توحى به المسرحية من ''اختفاء'' المرأة فى النهاية ، فـلدى مكبث أصبحت شخصية هامشيـة ، حتى أننا لا نشغل بالنا إن كان نبـأ انتحارها صادقًا أم كـاذبًا ، والساحرات يختفين تمامًا ، ومكبث لا يذكرهن على الإطلاق ، بل يُحمّل أسيادهن الذكور مسئولية خداعه ، وحتى لدى مكدف لا توجد إلا لتختفى . وفيما يلى 'النتيجة' التى تختتم بها هذا الفصل:

> ''تبدأ المسرحية بإطلاق التهديد الرهيب والخطر الداهم المتـمثل فى الطاقة الهدامـة للأم ، وتبين عجز شـخصية الذكـر الرئيسية أمـام هذه الطاقة ، ثم تنتهى بتدعـيم قوة الذكر ، ومن ثم تحلُّ فى الواقع مشكلة الذكورة باسـتبعاد الأنثى تمامًا'' .

وتعقـد أديلمان مـقارنات بين ذلك ومـا يحدث فى **هاملت** وفى **الملك لير** وفى **العاصفة** ثم فى **كوريولانوس** ، كأنما لتؤكد اتساق حجتها الأساسية .

وقبل أن ننتقل إلى المـذهب النقدى الأخير (المادية الثقافـية) لابد لنا أن نذكر أن 'التحليل النفسى' الذى انتفعت به أدلمان فى إقـامة حجتها النسوية ، مبـحث لا يقتصر على النقد النسـوى رغم أنه شاع فيه أكـثر مما شـاع فى سواه ، فعلاقـة الرجل بالمرأة قضية متجددة فى شتى المبـاحث العلمية الحديثة ، خصوصًا منذ أن نشر نورمان هولاند (Norman Holland) كـتـابه الذائع '**التحليل النفـسـى وشيكسبير**' عـام ١٩٦٤ (*Psychoanalysis and Shakespeare*, New York) ، وإن كان لا يزال يلتزم فيه بالمعنى الفرويـدى فلقد وجدنا نقادًا كثـيرين يلجأون إلى مصطلحـات ذلك المبحث ، وإن لم تتفق دائمًا مع المصطلح الفرويدى (بل وما بعد الفرويدى) فى إلقاء الضوء على جوانب فنيـة خالصـة أو جوانب ذات دلالات ''ثقافية'' مما أشـاعته ''النظرية النقدية'' الحديثة .

ويمـثل مارفن روزنبـرج (Marvin Rosenberg) المدرسـة الملتزمة بـالمصطلح الراسخ منذ فـرويد ، فيقـدم دراسة عن تقديم شـيكسـبير على المـسرح بعنوان "الثقافة والشخصية والضمير فى شيكسبير" ، نشرت فى كتاب شـامل فى الموضوع عام ١٩٨٨ من تحرير سيدنى هومان بعنوان :

Shakespeare and the Triple Play: From Study to Stage to Classroom, ed. Sidney Homan, Cranbury NJ, pp. 138 - 149.

والكتاب كما يدل عنوانه (**شيكسبير والمسرحية بصورها الثلاث: عند القارئ وعلى المسرح وفى قاعة الدرس**) يربط بين أساليب تقديم شيكسبير على المسرح وبين طرائق تدريسه للطلاب وبين ما يخـرج القارئ به من النص إذا اقتصر على قراءتـه ، فالتفاوت بين هذه الصـور الثلاث للمسـرحيـة محتـوم ، ولكن يربط بينها مـا يمكن أن نسميه 'المفهوم' الذى يشيع فى كل عصـر إما بسبب الذائقة الفنية الخـاصة به ، والتى يفصح عنها النقاد ومدى استجابة الجمهور ، وإما بسبب النظام الاجتماعى أو السياسى الذى قد يتطلب تغليب مفهوم على مفهوم . ويعتـبر مقال روزنبرج عرضًا لاختلاف صور **مكبث** على المسرح من القرن الثامن عشر إلى القرن العشرين ، ويمثل دراسة ممتعة يركز فيها الباحث على اختـلاف متطلبات كل عصر من المـفاهيم ، واستجابة المخـرجين والنقاد والجمهور له. وكان يمـكن أن أكتفى بـعرض كتـاب روزنبرج الأشـمل والذى يتناول المـوضوع نـفسـه بصـورة أوفى وعنوانه **أقنعـة مكبث** (١٩٧٨) (***The Masks of Macbeth***, Berbley and Los Angeles) لولا أن روزنبرج يقـدم لدراسته المـوجزة بمقدمة 'فاتحة للشهية' حتى يبنى عليهـا أسباب اختلاف مـفاهيم المسرحيـة من عصر لعصر ، وهى مقدمة تقوم على علم النفس وتستخدم مصطلحات التحليل النفسى وسوف أكتفى منها بمقتطفات محدودة . يقول روزنبرج :

"يبدو أن شـيكسبيـر كان على وعى ، قبل فـرويد بزمن طويل ، بالدوافع الجنسيـة والعدوانية فى باطن كل إنسـان . إذ تدلنا مسرحيـاته على أنه كان يفهم كيف يقوم المجتمع والأسرة ببناء "أنا عليا" حتى تروّض وتضع القيود

على تلك الدوافع ، ونستطيع أن نطلق على التحكّم والرقابة تعبير ''الثقافة''. وكان شيكسبير يرى أنها ذات قوة جبارة ، ولكنه كان يعرف آلية تحكم ورقابة أخرى ، على الأقل ، وهى الآلية الفردية الخاصة أى الضمير .

''وعادة ما يعتبر الضمير قوة فطرية أخلاقية. ولقد أُطلق على الضمير وصف الظاهرة الموجهة إلى الآخر ، والتى تنشئها الثقافة فى النفس . ولكن ترى ما يكون عليه الحال لو كانت له قاعدة بيولوجية ، مثبتة فى نسيج الإنسان نفسه، باعتبارها انعكاسًا أو رد فعل وقائى للذات وللمجتمع ، أو قل آلية تصحيح باطنة للطاقات البشرية الهدامة ؟ الواضح أن شيكسبير كان يدرك وجود مثل هذه القوة التى تضفى الطابع الإنسانى على البشر .

''وسوف أقوم هنا بتوسيع المعانى التى توحى بها كلمة الضمير حتى تدل على صفة التراحم فى تركيب البشر ، إنها العنصر الإنسانى الذى ينشّط الطموح العدوانى ويُنضجه حتى يدفع الحاكم إلى رعاية مصالح المحكومين ، والذى يُنْضِجُ النوازع الجنسية بالحب والرقة القادرين على بث النور فى العلاقات ما بين الأشخاص ، أى إن هذا الضمير يعلى من قيمة العطاء مثلما يقر بقيمة الأخذ ، ويعلى من قيمة التضحية مثلما يعلى من قيمة النجاح . . .

''ومهما تكن تسميتنا له فإننا نستطيع قطعًا أن ندرك ذلك العنصر الإنسانى فى رؤية شيكسبير للعالم، وكذلك عواقب الاصطدام الهائل بين الطاقات العدوانية والجنسية فى الشخصيات وبين ضوابط هذا الضمير وضوابط الثقافة. . . وسوف نرى أن نسبة المقاومة الداخلية، وكذلك المقاومة الخارجية،عند الشخصيات التراجيدية لنازع العنف يمكن أن تعتبر أحد مقاييس تعقيد هذه الشخصيات- وتعقيد فن كاتب المسرح''(ص ١٣٨- ١٣٩).

وعلى أساس 'مقياس التعقيد' المذكور يبنى روزنبرج تحليله لشخصيتى مكبث وليدى مكبث ، مستبقًا فى ذلك كثيرًا من آراء أدِلْمان ، ولو أنه يوحى بأنه يستخدم

مصطلحات فرويد ، فليدى مكبث هى "الأنا السفلى" الكامنة فى اللاوعى ، وهى تجمع بعض المتناقضات فى ذاتها ، منها نوازع الشر الخالص لدى الساحرات ونوازع الرحمة أو التراحم الفطرى الذى تمثله الأم ، وهى صورة لا تختلف فى درجة مقاومتها الداخلية، ومقاومتها لوضع المرأة فى المجتمع ، عما صورته "الناقدات النسويات" ، ومن ثَمَّ يستعرض كيف كان الجمهور (والنقاد) فى كل عصر يطالبون بصورة غير معقدة لها ، بل ولمكبث بطبيعة الحال ، إذ يتميز 'البطل' فى رأيه أيضًا بدرجة كبيرة من التعقيد ، فالقرن الثامن عشر يبسّط شخصيتها فيجعلها شرًا خالصًا ، ويحول مكبث إلى قاتل وحسب ، حتى وإن كان رحيمًا شفوقًا كما تقول زوجته . ثم ينتقل إلى تحول هذه الصورة بزيادة جرعة "الرحمة" لديه ، وإعادة "إعداد" النص للمسرح حتى جاء القرن التاسع عشر فأعاد الصراع إلى شخصيتها ، وهو الذى أغضب شاعر الألمانية الكبير جيته الذى اعترض على ما اعتبره "تحسينًا" لصورة ليدى مكبث . ثم يستعرض تأثير فرويد فى تقديم المسرحية فى القرن العشرين ، قائلاً إن الصورة المعتادة فى ألمانيا كانت تقدم البطل ، سواء كان مكبث أو زوجته ، فى صورة بطل عُصابىّ (وكان الاسم القديم للعُصابىّ هو لفظ (neurasthenic) ثم أصبح (neurotic) .

ويستبق روزنبرج ما قاله أدلمان ، أو ربما يكون قد قرأ دراساتها الأولى المشار إليها آنفًا ، فى تحليله للخلط بين الجنسين لا فى ليدى مكبث وحدها بل فى مكبث أيضًا ، قائلاً إننا اليوم لم نعد نقنع بالتقسيم القديم للدوافع الذكورية والصفات الأنثوية، ففى كل من البطلين دوافع من هذا وصفات من تلك ، ولعله قد انتفع فى هذا التحليل بما قاله يونج (Jung) (ولو أنه لا يشير إليه) عن اشتمال كل فرد على عناصر أنثوية (anima) وعناصر ذكورية (animus) وأن التوازن بينهما لازم للصحة النفسية للفرد ، وإنما ينشأ الخلل حين يطغى عنصر من أى هذه العناصر طغيانًا هائلاً على ما سواه ، ولو أن بعض الناقدات النسويات ينكرن وجود ما يختص بالذكر وما يختص بالأنثى أصلاً ، وقد وجد الجميع فى مسرحية **مكبث** فرصة الإتيان بأفكار لوذعية لا تخطر على بال القارئ أو الدارس ، ناهيك بمُشاهد العرض المسرحى .

١٢ - المادية الثقافية :

أقدم فى هذا القسم الأخير من المقدمة عرضًا موجزًا للفصل الذى يتناول فيه آلان سينفيلد (Alan Sinfield) مسرحية **مكبث** فى الكتاب الذى وضعه عام ١٩٩٢ بعنوان "**الصدوع: المادية الثقافية والأصول السياسية للقراءة من منطلق الانشقاق**"

(*Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading,* Berkeley, pp. 95 - 108).

وعنوان الفصل هو '**مكبث** : التاريخ ، والأيديولوجيا والمفكرون' :

'*Macbeth*: History, Ideology, and Intellectuals'

وعنوان الفصل يدل على مضمونه ، فهو يتضمن نقدًا لمناهج النقد الأدبى الشائعة حتى عصرنا الحالى ، على الأقل حتى أواخر القرن العشرين ، فى تناول **مكبث** ، وهو يتضمن إذن نقد النقاد (المشار إليهم بتعبير المفكرين) وخضوعهم 'للتاريخ' ولون خاص من 'الأيديولوجيا' التى كانت سائدة فى وقت ما ، وعدم محاولة أيهم مراجعة نقطة الانطلاق الأيديولوجية فى نقد المسرحية .

وأحب قبل أن أمضى أن أُذَكِّرَ القارئ بما قلته منذ عشر سنوات تقريبًا فى كتابى **المصطلحات الأدبية الحديثة** ، لونجمان ، ١٩٩٦ ، عن المادية الثقافية (cultural materialism) والتاريخية الجديدة (New Historicism) وأقول عرضًا إن سبب استمساكى بالصفة المشتقة (بالنسبة) من الاسم أى (التاريخية) ووصفها بالجديدة هو أنها تختلف عما يسمى 'بالتاريخية القديمة' (Old Historicism) فى أن 'القديمة' ترى التاريخ سجلاً ثابتًا بمعنى أنه كيان جامد خامد غير "متحرك" (أى static) و"الجديدة" تراه أقرب إلى "التفسير الذاتى" أى الذى يعتمد على تفسير قارئ التاريخ ، ومن قبله كاتبه ، وترى أنه لا يقتصر على ما كان المؤرخ القديم يرى فيه "حقائق موضوعية" بل هو مجال حىّ للنظر والتأمل والتفسير وَفْقًا للموقف الأيديولوجى للكاتب والقارئ معًا ، كما ترى أن الأدب يشكل جزءًا لا يتجزأ من التاريخ ، فإذا سمحنا لكاتب التاريخ

وقارئه أن يأتى بتفسيرات جديدة ، فنحن نسمح أيضًا لـلناقد والقارئ للأدب بأن يضم التاريخ وتفسيراته إلى إطار تذوقه ونقده ، وكذلك بأن يضع الأدب فى أطره التـاريخية (التى تتغير من قـراءة إلى قراءة ومن ثم فهى 'دينامية' dynamic لا ثابتة) . ويختلف دعاة التاريخية الجديدة أيضًا عن القدماء وخير من يمثلهم تليارد (E. M.W. Tillyard) فى كتابه **صورة العـالم فى العصر الاليـزابيثى** (١٩٤٨) (*The Elizabethan World Picture*) كما تقـول فيث نوستبـاكين (Faith Nostbakken) فـى **موسوعة النظرية الأدبية المعاصرة** (١٩٩٣) (*Encylopedia of Contemporary Literary Theory*, ed. Irena R. Makaryk, Toronto) فى أن أصحـاب التاريخيـة الجديدة "يؤكدون التنوع الثقـافى ، والزعزعة السـياسية ، والتـداخل والتكافل فيمـا بين المادية والتعبـير الأدبى فى التصـدى لمعتقـدات التاريخيـة القديمة عن وجـود ثقافة موحـدة ، ونموذج سياسى أوحد ، وحقائق عالمية لا زمنية" (ص ٢٣).

وتشترك 'المادية الثقافية' مع منـهج 'التاريخية الجديدة' فى مـعارضة المـذاهب القديمة، وكلاهما يشـترك فى التركيز على "السلطة" و"الأيديولوجيا"، ورؤية معارضة الأدباء أو تحديهم للسلطة السياسـية باستكشاف الصور التى تمثلها وتفـضح تناقضاتها. وكلاهما يزيل الحدود بين المباحث الأدبية وشـتى المباحث العلمية الأخرى انطلاقًا من أن الأدب 'متكامل' إلى أبعد حد مع القوى السياسية والاجتماعية والاقتصادية. والفارق الوحيد بيـنهما هو أن "المادية الثقافية" التى نشـأت فى بريطانيا تُوَجّهُ جـهودها نحـو محاولة التغيير **الآن** ، أى إنها تتمـيز بنظرية آنية "فاعلة"، و"التاريخية الجديدة" التى نشأت فى أمريكا تركز على بعض المـفاهيم والمسائل الفلسفية والمعـانى المتصلة بهذه القضايا جميعًا.

ولقد أحببت إيضاح اشـتراك المدرستين فى معظم الخصائص الـمذهبية حتى أضع دراسة آلان سـينفـيلد فى إطارها الصحـيح ، وحتى لا يتـصور أحـد أنه أول من يربط **مكبث** بمهادها الثـقافى والتاريخى ، وإن كان قـد حقق ذيوع صيت لم يحققـه سواه ، فمعظم مـا يقوله قد سبق إليه غيـره ، وسبقت الإشارة إليه حتى فى هذه المـقدمة على

ألسنة النقاد ممن يعتبرهم 'محافظين' أو 'متحررين' (كما سوف نرى) وأخص بالذكر دراسة كتبها دافيد نوربروك (David Norbrook) بعنوان '**مكبث**: المظاهر السياسية لكتابة التاريخ' ونشرت فى كتاب بعنوان "**المظاهر السياسية للخطاب : أدب وتاريخ القرن السابع عشر فى انجلترا**" عام ١٩٨٧ :

Politics of Discourse: The Literature and History of Seventeenth - Century England, eds. Kevin Sharp and Stephen N. Zwicker, Berkeley.

ويقوم نوربروك أولاً باستعراض ما كتبه جورج بوكانان عن تاريخ اسكتلندا George Buchanan (١٥٠٦ - ١٥٨٢) وهو العلامة والأديب والمؤرخ الاسكتلندى الأشهر ، الذى كان داعية الإصلاح الدينى والسياسى فى عصره ، وأكبر مناوئ للحكم المطلق وانفراد الملوك بالسلطة ، وصاحب مذهب "المشاركة" فى الحكم ، والواقع أن كتابه عن تاريخ اسكتلنده باللاتينية (الذى كتبه فى شكل حوار) لم يكتمل لأن الأجل عاجله (*Rerum Scoticarum Historia*) ولكنه كان يمثل بداية لتيار "تنويرى" جديد، وتأثيره كان شاسعًا ومديدًا فى انجلترا فى عصر شيكسبير ، أقول إن نوربروك يدلل على أهمية ذلك الكتاب لشيكسبير ، ولكنه ينتهى من تحليله إلى أن شيكسبير لم يكن يؤيده التأييد الكامل ، كما أن شيكسبير ، كما تدل أحداث المسرحية لم يكن ، فى رأى نوربروك ، من مؤيدى سلالة الملك جيمس أو مذهبه السياسىّ . وهذا الموقف من شيكسبير أى الموقف الذى يجعل المسرحية مجالاً لطرح الأسئلة وإثارة التفكير بشأن هذه القضايا التى كانت شائعة فى عصره ، يمثل موقف الفنان الذى لا يستند إلى "وصفة" جاهزة "للعلاج" بل يعتمد على "إثارة" القضية حتى تكتسب حياة فكرية وشعورية معًا.

أقول إن كتاب آلان سينفيلد ليس جديدًا كل الجدة ، ولكن أسلوبه فى طرح القضية لفت إليه الأنظار ، فهو يبدأ الفصل الخاص **بمكبث** بداية مثيرة إذ يقول: "كثيرًا ما يقال إن مسرحية **مكبث** تدور حول "الشر" ، ولكن من حقنا أن نميز تمييزًا أدق:

وهو التمييز بين العنف الذى تعتبره الدولة مشروعًا والعنف الذى لا تعتبره عنفًا على الاطلاق'' وبعدها ينطلق فى تبيان الفرق بين النوعين ، مستشهدًا بالأبيات التى يصف فيها القائد نجاح مكبث فى قتل المتمرد ماكدونالد (١/٢/٧ - ٢٣) قائلاً إن مسرحية **مكبث** تركز على''الاستراتيجيات'' الرئيسية التى كانت الدولة تؤكد بها سلطانها فى عصر من العصور، ثم يتساءل ما الفرق بين الحكم المطلق الذى كان يمارسه مكبث وحكم الملوك الأوروبيين المعاصرين له؟ أى إن سينفيلد يدين الحكم المطلق فى ذاته، بغض النظر عن الحاكم، ويدعم ذلك باقتطاف فقرة من الكتاب الذى وضعه الملك چيمز الأول، وفيه يفرق بين 'الملك الشرعى الصالح' وبين 'الطاغية المغتصب'. فالملك چيمز يقول إن الأول قد اختاره الله ونصّبه ملكًا على الشعب، وهو مسئول أمام الله فقط فى فعاله، وأما الثانى فيظن أن الشعب هو الذى اختاره ونصّبه، ولذلك فهو يخضع لأهوائه وشهواته، ولما كانت غاياتهما متضادتين، فإنهما تؤديان إلى تضاد فعالهما. ويقول سينفيلد إن نماذج هذا التضاد متعددة، وكان العصر يحتاج إليها حتى يقضى على خلل الحكم الذى ساد فى ظل النظم الإقطاعية، أساسًا بسبب تفرق السلطات وتصارعها (فيما بين كبار الملاك، أى أصحاب الاقطاعيات من نبلاء وأمراء) وحتى يحل محله نظام يسير الفهم يعتمد على المقابلة بين حاكم واحد، هو الملك، ومجموعة المحكومين كلهم، أى الشعب. ''وأصبحت البروتستانتية ترى هويات 'روحية' من زاوية هذا الاستقطاب'' .

وبعد أن يقتطف سينفيلد بعض أقوال الملك چيمز الأول فى كتابيه '**علم الشياطين**' الذى أشرت إليه فى مستهل وغضون هذه المقدمة ، وكتابه الآخر '**أنباء اسكتلندا**' (*News from Scotland*) السابق عليه ، يلخص موقف الملك فى ثلاث نقاط : ١ - تعارض الخير والشر ، و ٢ - الطاغية هو المغتصب لا غيره ، و ٣ - أن الفرق بين الملك الصالح والملك المغتصب ينحصر فى دوافع كل منهما ولا يتضمن سلوكه أو فعاله . وبناء على هذه الخلفية التاريخية يحدد سينفيلد مواقف النقاد من **مكبث** ، فيقسمهم إلى مجموعتين . الموقف لدى المجموعة الأولى هو موقف

المحافظين الذين يرون أن المسرحية تدور حول "الشر" ، قائلاً إن خير من يمثلهم هو كينيث ميور ، ومؤكدًا أن موقف ميور لا يعدو كونه ترديدًا لأيديولوجيا الملك چيمز الأول ، مستشهدًا بما يقوله فى مقدمته لطبعة آردن (Arden) للمسرحية ، ثم يقتطف قولاً آخر لناقد شهير هو إرفنج ريبنر (Irving Ribner) الذى يقول فى كتابه '**أنساق التراچيديا الشيكسبيرية**' إن فليانس ، ابن بانكو ، "رمز لمستقبل يضرب بجذوره فى القانون الطبيعى ، وهو القانون الذى لابد أن يعود فيسود حتمًا حتى يؤكد النظام المتناغم الذى أمر الله به ، حين يقضى الشر على ذاته" .

وينتقل سينفيلد بعد ذلك إلى معنى 'المحافظة' فى صفة 'المحافظين' ، ويقتطف أقوالاً من كتاب عن **معنى مذهب المحافظين** (١٩٨٠) كتبه روجر سكروتون (Roger Scrotun) وصدر فى سلسلة كتب بنجوين ، وملخصه أن المحافظين يفترضون قيام زمان جميل قديم يريدون أن يعيدوه ، بعد أن اكتشفوا مثالب زمانهم وعيوبه ، ويعلق على هذا قائلاً إن هذا يشبه موقف كثير من النقاد الذين يكتبون عن **مكبث** ، كما إن استشهادهم بنظام چيمز الذى يُزعم أنه يعود إلى اسكتلندا فى آخر المسرحية يمثل شوقًا دفينًا إلى ما يريدون أن يعتبروه نهاية سعيدة لمجتمعنا الذى تَكدر صفوه الأكدار ! "ومع ذلك ، فلمَّا كان موقف 'المحافظة' لديهم لا يستند إلى أساس من التحليل الكافى للتحولات السياسية والاجتماعية ، فإنه لا يضيف شيئًا ذا قيمة إلى مفهومنا للعوامل الرئيسية من وراء سلطة الدولة" .

وأما موقف "المتحررين" من النقاد فيقول سينفيلد إن برادلى يمثلهم ، فهم يترددون فى تأييد سلطة الدولة بالصورة المباشرة التى يؤيدها المحافظون بها ، ويجدون بعض الجوانب التى تدفعنا إلى التعاطف مع مكبث ، رغم قتله الملك . فرأى المتحررين يعنى أن الدولة تعانى من خلل ما ، وأنها تعجز عن استيعاب الوعى المرهف للذهن الفردى. وهكذا فإن المقابلة تقوم بين 'خيال' مكبث (أى مخيلته imagination) وبين الأعراف المعيارية 'الدمثة' ، وعلى الرغم من كل "أخطاء" مكبث، أو ربما بسبب هذه "الخطايا" فإنه يتجاوز هذه الأعراف (بمعنى الارتفاع عليها).

ويقتطف سينفيلد عبارات ذكرها جون بيلى (John Bayley) فى كتاب أصدره عام ١٩٨١ بعنوان **شيكسبير والتراجيديا** ، تقول "إن تفوق مكبث يتمثل فى إحساسه المشبوب بالحياة العادية ، بمواسمها وأولوياتها، وهذا الإحساس يتجاهل زملاؤه فى المسرحية وجوده فى ذواتهم أو يُسلّمون بوجوده فيهملوه . والفعلة التى تتطلب المأساة منه ارتكابها تمكنه لا من معرفة ذاته وحسب ، بل من معرفة معنى الحياة أيضًا" .

ويقول سينفيلد إنه يصف هذا الموقف "بالتحرر" لأنه يوحى بالقلق على "الدولة"، سواء كان الحكم مطلقًا أو حديثًا ، حين تتجاهل الدولة الحساسية الفردية ، ولأنه يبدى الاستعداد ، ولو إلى حد ما ، لقبول الفرد صعب المراس أو المتمرد . ولكن هذا الموقف على الرغم من "تحرره" لا يقوم بالتحليل السياسى الذى يقول سينفيلد إنه لازم لدعم القضية . وهكذا فإن هذا الموقف دائمًا ما يتضمن بعض "التحفظ" بشأن ثورة مكبث، والإعراب عن الارتياح لفشلها فى النهاية ، كأنما يقول "لا علاج للأمر ، فهذا شأن الطبيعة البشرية" ، الأمر الذى يدعو سينفيلد إلى الخروج بالنتيجة التالية وهى أن المتحررين لا ينظرون فى إمكان إجراء أى تحليل أو اتخاذ أى عمل سياسى ، وهو الذى يكاد يعفى الدولة من أية مساءلة ، وفى هذا يقترب موقفهم من موقف المحافظين .

ويختتم سينفيلد هذا الفصل بضرب أمثلة على موقف المحافظين والمتحررين من النص المسرحى نفسه، مستشهدًا بالتضاد بين موقف الطبيب الانجليزى الذى يمثل الفريق الأول، والطبيب الاسكتلندى الذى يمثل الفريق الآخر. الأول لا يقول إلا أربعة أسطر:

الطبيب : نعمْ سيّدي ! فَثَمّ لَفيفٌ من التُّعَسَاءِ يُعَانُونَ دَاءً غَرِيبًا
ويَرْجُونَ عنْد المَلِيكِ الشِّفَاءْ ! وقد أَعْجَزَ الدَّاءُ كلَّ الأَطِبّاءِ
من نُطُسٍ حَاذِقينَ ولكنّ لَمْسَةَ هذا المَلِيكِ -
وفيها قَداسَةُ وَحْيِ السّماءِ - تُبَشِّرُهُم بِشفَاءٍ سَرِيعْ !

(١٤٤ - ١٤١/٣/٤)

أى إنه يسترجع إلى أذهاننا موقف الإيمان 'بالمراتبة'، و'بالشر'، و'بالتراجيديا'، و'بحال الإنسان' الطبيعى أو الفطرى ! وأما الطبيب الاسكتلندى فهو يُستدعى فى الفصل الخامس لعلاج الحكام وهو ما يوحى ضمنًا بعلاج الدولة . ففى المشهد الأول يحاول علاج ليدى مكبث ، وفى المشهد الثالث يطلب منه مكبث فى حديثه (٥/٣/٥٢ - ٥٥) أن يحاول 'تحليل' بول البلد حتى يعرف المرض ثم يعالجه ، ولكن هذا الطبيب، فى رأى سينفيلد يمثل 'المفكر المتحرر' الذى يحجم عن إجراء 'التحليل' : "إنه يعرف أن ثم مرضًا فى قلب النظام ولكنه يحجم عن تصور بديل جذرى ، وتأكيدًا لهذا الإحجام يكتشف فى مسرحيات شيكسبير 'المأساة' و'حال الإنسان' ويقدمهما شروحًا للهزيمة التى يُفترض أنها محتومة لأى شخص يتجاوز الخط المرسوم".

حاولت فى هذه المقدمة أن ألتزم بالموضوعية الكاملة ، فلا أقحم آرائى أو أهوائى حين أعرض لآراء غيرى ، وأرجو أن أكون قد وُفِّقتُ فى ذلك ، وأما آرائى التى أعربت عنها فى بعض المواضع أو الأقسام من المقدمة ، فأنا أتحمل مسئوليتها كاملة ، ولابد أن القارئ قد اتضح له أن الآراء تختلف باختلاف المداخل ووجهات النظر المذهبية أو الفنية، إلى حد يصعب معه التوفيق بينها أحيانًا ، وحرية الاختيار ملك للقارئ وحده.

مكبث

الشخصيات

قائمة الشخصيات الناطقة بترتيب الظهور على المسرح :

ثلاث ساحرات

دَنْكان	: ملك اسكتلندا. (وينطق دَنْكَنْ بتساوى النبر على المقطعين أو نبر المقطع الأول وهو الأفصح).	Duncan
مَالكوم	: الابن الأكبر للملك دنكان ، وبعد ذلك أمير كمبرلاند ، وبعدها ملك اسكتلندا . (وينطق مالْكُمْ أو مالْكَمْ وهو الأفصح).	Malcolm
قائد	: فى قوات اسكتلندا.	
لينوكْسْ	: أمير (حاكم ولاية).	Lennox
رُوصْ	: أمير (حاكم ولاية).	Ross
مَكْبِثْ	: أمير جلاميس (وكان الاسم ينطق خارج النص جلامْسْ آنذاك، وينطق حاليًا جلامْزْ) ، وبعدها أمير كودور ، وبعد ذلك ملك اسكتلندا. (بالنبر على المقطع الثانى).	Macbeth
بَانْكُو	: أمير (حاكم ولاية) (ويُنطق بتفخيم الواو أو إضافة واو إليها ، ولكن التخفيف شائع).	Banquo
أَنْجوس	: أمير (حاكم ولاية) (وينطق آنجَسْ).	Angus
ليدى مكبث	: أميرة جلاميس ، ثم أميرة كودور ، ثم ملكة اسكتلندا.	Lady Macbeth
تابع	: من حاشية منزل مكبث.	
فلِيَانْسْ	: ابن بانكو.	Fleance

بواب	: فى منزل مكبث.	
مَكْدَفْ	: أميــر (حاكم ولاية) فايف (بالنبــر على المقطع الثانى).	Macduff
دونالبين	: الابن الأصغر للملك دنكان	Donalbain (Donaldbain)
شَيْخٌ	: رجل طاعن فى السّنّ.	
قاتلان	: يستأجرهما مكبث.	
خادم	: فى منزل مكبث.	
قاتل ثالث	: يستأجره مكبث.	
هيكات	: أو هكاته أو هيكاتــى - (وهو النطق اليــونانى) ربة القمر والسحر.	Hecate
لُورِدْ	: أحد أبناء اسكتلندا - معارض لحكم مكبث.	
الطيف الأول	: رأس تلبس خُوذة.	
الطيف الثانى	: طفل مضرج بالدم.	
الطيف الثالث	: طفل متوّج.	
ليدى مكدف	: أميرة فايف.	Lady Macduff
الابن	: ابن مكدف وليدى مكدف.	
رسول	: رجل اسكتلندى.	
قاتلان	: يهاجمان ليدى مكدف وابنها.	
طبيب	: يعمل فى البلاط الانجليزى.	
طبيب	: يعمل فى البلاط الاسكتلندى.	
الوصيفة	: امرأةكريمة المحتد تعمل وصيفة عند ليدى مكبث	
منْتِيثْ	: أمير (حاكم ولاية) معارض لحكم مكبث .	Menteith

كيثنيس : أمير (حاكم ولاية) معارض لحكم مكبث . Caithness

خادم : عند مكبث .

سيتون : من الأعيان ، ويدين بالولاء لمكبث . Seyton

سيوارد : قائد عام ، فى القوات الانجليزية والاسكتلندية المشتركة . Siward

رسول : يعمل فى خدمة مكبث .

سيوارد الابن : ابن سيوارد ، يحارب فى صفوف القوات الانجليزية والاسكتلندية المشتركة . Young Siward

قائمة الشخصيات الصامتة

أعضاء حاشية الملك دنكان

موسيقيون (يعزفون المزامير)

حاملو المشاعل

حائك ثياب

خدم وأتباع

شبح بانكو

ثلاث ساحرات يصاحبن هيكات

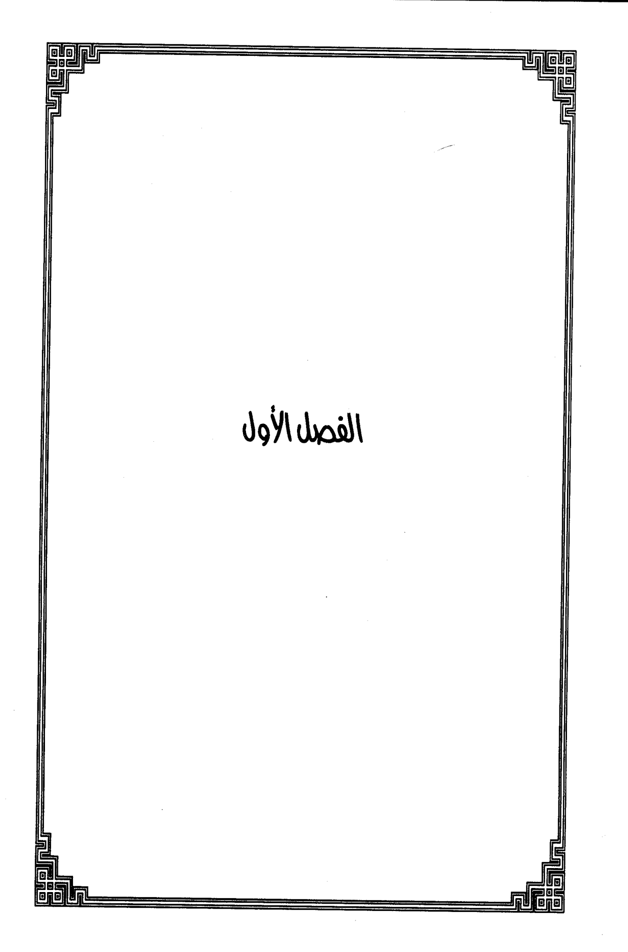
ثمانية ملوك يظهرون لمكبث

قارعو طبول وحاملو رايات فى القوات الانجليزية-الاسكتلندية المشتركة

جنود فى القوات الانجليزية الاسكتلندية المشتركة

قارعو طبول وحاملو رايات فى قوات مكبث

جنود فى قوات مكبث



الفصل الأول

المشهد الأول

١

[رعد وبرق - تدخل ثلاث ساحرات]

الساحرة١ : متى نلتقي بعدُ نحنُ الثلاثْ ؟
أفي الرّعدِ والبَرْقِ أم في المطرْ ؟

الساحرة٢ : سننظرُ كي يَهْدأَ الصَّخَبُ المُلْتَاثْ
ويَنْهَزِمَ الجيشُ أو ينتصرْ !

الساحرة٣ : وذلك قبلَ مغيبِ النَّهارْ ٥

الساحرة١ : وأَيْنَ ؟

الساحرة٢ : بساحٍ من الأرْضِ وَسْطَ القِفَارْ

الساحرة٣ : وسوفَ نُلاقي به مَكْبِثْ

الساحرة١ : سآتي إليك أيَا قطّتي الغَبْرَاءْ !

الساحرة٢ : أميرُ الضفَادعِ نادىَ ١٠

الساحرة٣ : فهيَّا إليه بِلاَ إبْطاءْ

الجميع : ألاَ إنّما الخيرُ شَرٌّ ألاَ إنّما الشرُّ خَيْر !
فَحلّقْنَ وَسْطَ الضبّابِ وجَوّ الهوَاءِ العكرْ ! (يخرجن)

المشهد الثانى

[صوت بوق خارج المسرح ، ويدخل الملك دنكان ، ومعه ابناه مالكوم ودونالبين ، والأمير لينوكس ، وبعض الأتباع ، ويقابلون جميعًا ضابطًا جريحًا يرتدى زى قائد بالجيش]

دنكان : ما ذلكَ الرجلُ المُضَرَّجُ بالدِّماءْ ؟
يا ليتَهُ يَحكي لَنَا ، مِنْ فَرْطِ ما يبدو عليه مِنَ العَيَاءْ
أنْباءَ ما آلَتْ إليه الفِتْنَةُ الهَوْجَاءْ !

مالكوم : هذا هو الرجل الذى قاد المعاركَ كالأشِدّاء الكُمَاة
فحال دونَ وقوعِنا فى الأسْر ! مَرْحَى بعودةِ صاحبِ مغوارْ ! ٥
قلْ للمليك إذنْ بما قد تَعْلَمُهْ –
واذكرْ له أنباءَ ما صارتْ إليه المَعْمَعَةْ !

القائد : لم تُحْسَمْ بَعْد !
كانَ الطرفانِ كَسَبَّاحَيْنِ اصْطَرَعا فى اليَمِّ فخارتْ فى الجَسَدِ القُوةْ
وتَشبَّثَ كُلٌّ بغريمهْ . . حتى امْتَنَعَتْ كل فُنُونِ العَوْمْ !
إذْ إنَّ المغْشَمَ (ماكدونالد) –
ذاكَ المتمردَ – من غَلَبَتْ كلُّ شُرُورِ الطَّبْعِ عليه – ١٠
اقبلَ وهْو يقودُ زَبَانِيةً من كل الألْوانِ أَتَتْهُ من جُزُرِ الغَرْب !
وابْتَسَمَتْ رَبَّةُ حَظٍّ للمتُمَرِّدِ كالعَاهِرَةِ النَّكْراءْ !

لكنْ ذَهَبَ الجُهْدُ سُدىً ! إذ جاء الباسلُ مكبث ! ١٥
ما أجْدَرَهُ بالوصفِ المذكورِ فلم يَأبَهْ للحَظِّ وربّة ذاك الحظ !
كانَ بيَدِه سَيْفٌ من فُولاذٍ يَصَّاعَدُ منه بُخَارُ دَمٍ حَارّ
من طُولِ قِرَاعِ كتائبِ تلك الأَعْداءْ !
وإذا برَبيبِ الإقْدامِ يشقُّ طريقًا بالسّيفِ إلى
أنْ واجهَ ذاكَ النَّذْل ! وتوقّف لكنّ ما صافَحَ خَصْمَهْ ٢٠
بلْ ما وَدَّعَهُ حتى فَلَقَ الجسدَ بضَرَبَته
من عِنْدَ السُّرّةِ حتى الشِّدْقَيْنِ وثَبَّتَ رأسَ الخَائنِ
فوقَ الأسْوارْ !

دنكــان : فَيَا لابْن عميّ الشجاعِ ويا لسليلِ الكرامْ !

القــائد : لكنّه كما تَهُبُّ العاصفاتُ فى السماءِ أو تُدَمْدِمُ الرُّعُودُ القاصفاتُ ٢٥
من تُجاهِ الشّرقِ حيثما نرى شَمْسَ النّهارِ ساطعَةْ
تجيئنا الاهوالُ من نَبْعٍ بَدَا كأنّما يأتى بكلّ هَنَاءْ !
أنْصتْ لذاك يا مليكَ اسكتلندا !
إذْ لم يكدْ يعلو لواءُ الحقِّ مرفوعًا بأسلحةِ البَسَالَةْ ،
ولم يكدْ يُضطَرُّ أعداءُ المليكِ إلى الفرارْ ٣٠
حتى رأيْنا قائدَ النُّرويجِ يأتى بعد ان لاَحَتْ له بعضُ المَغَانِمْ
وإذا به يأتى بإمْداداتِ أجنادٍ وأسلحةٍ قَشيبةْ

حتى يَشنَّ هجمةً جديدةْ !

دنكـان : أمَا أخافَ ذاك قائدَيْنا ؟ مكبث و(بانكو) ؟

القـائد : بلى ! كما يُخيفُ عُصفُورٌ عُقَابًا أو يخيف أرنبٌ ليثًا ! ٣٥

وإنْ أردتَ قولَ الحقِّ لا مَنَاصَ أنْ أقولْ :

كانا كمِثْلِ مِدْفَعَيْنِ ضُوعِفَتْ بكل مِدْفَعٍ قَذَائِفُهْ

وانقضَّ كلٌّ منهما فَضَاعفَا قَرْعَ العَدُوِّ أضعافًا مُضَاعَفَهْ !

هل يا تُرى كانا يُريدانِ اغتسالاً بالدماءِ من جراحٍ نازفةْ

أم يَبْغيانِ إحيَاءً لِذِكْرىَ ذلك الدَّمِ المُراقِ فوقَ تَلِّ جُلْجُثَهْ ؟ ٤٠

لا عِلْمَ لى لكنّ جسمى خَائرٌ وبى جراحٌ صارخاتٌ تطلبُ العلاجْ !

دنكـان : ألفاظُك تُفصِحُ عن مَعْدنِكَ كما تُفْصِحُ كلُّ جراحَاتُكْ !

ومَذَاقُ الشَّرَفِ بهذى وبتِلْكَ جميعًا . . فخذوهُ لبعضِ الجرّاحينْ

[يخرج القائد مع الجنود]

[يدخل روص وأنجوس]

منْ هؤلاءْ ؟

مالكـوم : هذا الأميرُ الجليلُ (روص) . ٤٥

لينوكس : كمْ تبدو اللهفةُ فى عَيْنَيْه ! والأَرْجَحُ أن لَدَيْه غريبَ الأنْبَاءْ !

روص : حَفِظَ اللهُ المَلِكْ !

دنكـان : منْ أينَ جئتَ أيّها الأميرُ يا رَفيعَ القَدْرْ ؟

روص : يا أيُّها الملكُ العظيمُ أتيتُ من (فَايفْ) -
من حيثُ كانت فى السَّماءِ بَيَارِقُ النُّرويجِ سَاخِرَةً
تُرَفْرِفُ كىْ تُشيعَ البَرْدَ فى أطْرَافنا ! ٥٠
فَلَقَدْ غَزَاها مَالكُ النرويج فى حَشْدٍ بأعدادٍ رهيبةْ
وإليه هبَّ أمير كودُرَ كى يُؤَازِرَهْ فيا للخائنِ الغَادرْ !
ومَضَى يَشنُّ الحربَ يُثْخِنُ فى أراضينا !
حتى انبرَى منّا قَرِينُ إلهةِ الحرْبِ المُدَجَّجِ بالدّروعِ
فكانَ صِنْوًا أغْلَبَا ! إذْ واجهَ السَّيْفَ بسيفٍ أمْضَى
وسلاحَهُ الغَدَّارْ . . . بحُسَامِهِ البَتّارْ ! ٥٥
وبذاكَ أمْكَنَ لِلْفَتَى قَهْرُ التمردِ فيه أوْ كَبْحُ الجِمَاحْ !
والنَّصْرُ كانَ حليفَنَا بعدَ انتهاءِ المَوْقِعَةْ !

دنكــان : ما أسْعَدَنَا بالنَّصْرِ !

روص : بل إنّ (سوينو) ملكَ النرويجِ قد استَسْلَمَ
لكنْ لم يسمح قائدُنا للمَلِكِ بَدَفْنِ القَتْلى ٦٠
حتى يَدْفَعَ فى مَوْقِعِهِ بجزيرة (كولمنش)
عشرةَ آلافِ جُنَيْهٍ تذهبُ لخزَانَتِنا العَامَّةْ !

دنكــان : لنْ نسمحَ بعدَ اليومِ لذاكَ الخائنِ (كودُرْ)
أن يَخْدَعَنا ويخونَ الثِّقَةَ الخَالصَةَ بِهِ !

اذهبْ حتى تُعْلِنَ حُكْمَ الإعْدامِ الفَوْرِيِّ عليهِ
وبتَوْلِيةِ إمارَةِ كودُرَ لِلقائِدِ مَكْبِثْ ٦٥

روص : أمرُكَ يا مولايَ سينْفُذُ به !

دنكــان : ما أهْدَرَهُ الخائنُ يَحْظَى الأشرفُ مكبثٌ بِهِ !

المشهد الثالث

[أصوات الرعد – تدخل الساحرات الثلاث]

الساحرة ١ : أينَ كنتِ يا أُختى ؟

الساحرة ٢ : كنتُ أقتلُ الخَنَازير !

الساحرة ٣ : وأينَ كنتِ أنتِ يا أُختى ؟

الساحرة ٢ : أبْصَرْتُ بزوجَةِ ملاحٍ قد وَضَعَتْ بعضَ القَسْطَلِ فى حِجْرِ الثَّوْب
وانطَلَقتْ تأكلُ وتلوكُ وتَتَلَمَّظْ !
وسألتُ المرأةَ أنْ تمنَحَنى بَعْضًا منه
فإذَا بالعَجْزَاءِ تصيحُ وتَشْتُمُ 'غُورِى يا ساحرة!' ٥
كانَ قرينُ المرأةِ ، ربانُ المَرْكَبِ (تايْجَرْ) ، قد أبْحَرَ لِحَلَبْ
لكنّى ســـوفَ أجُوزُ البَحْرَ إليـــه بِغِرْبَالْ
وســافـعلُ فـــيـه فِعْلَ الفِئْرانِ بلا أذْيَالْ
وســافـعلُ وأعـيـــد الكرة تلكَ الأفْعَالْ

الساحرة ٢ : وســــأُرسِلُ رِيحًا تَحمِلُكِ إِلَيْه ١٠

الساحرة ١ : هــذا كَرَمٌ أشــكــرُكِ عَلَيْه !

الساحرة ٣ : وســـأُرسِلُ لكِ ريـحًا أُخرى

الساحرة ١ : إنّى أتحكـمُ فى كُلِّ رياحٍ أُخرى

بلْ أتحكمُ فى أىِّ مرافىءَ قد يلجأُ هذا الملاحُ إليها ١٥

أو أىِّ خرائطَ قد يَنْتَفِعُ بِها !

وسأَمتَصُّ رحيقَ الرَّجُلِ واجعلُه جافًا مُنْهَارًا

حــتّى مــا يعــرفَ للنَّوْمِ مَذَاقًا لَيْلاً ونَهَارًا

وانـــا أتَعَلَقُ بــــالأجْفَانِ وأَفْتَحُ عَيْنَهْ

حــتى ليــعــيشَ حــيــاةً فى كَنَفِ اللَّعْنَهْ ! ٢٠

وسَيَنْحُفُ أو يَذْبُلُ فَيَذُوبُ فــيـــذوى عُودُهْ

زمنًا يمتـد أسابيعًا تِسْعَهْ . . ضُرِبَتْ فى تِسـعهْ !

حتى إنْ لمْ أقدرْ أنْ أجْعَلَهُ يفقدُ مَرْكَبَهُ فى البَحْرْ

فــسأجْعَلُهــا كــالأُلْعُوبَةِ لِعَوَاصِفَ ذاتِ خَطَرْ

فَلْتَنْظُرْ كلَّ ما عِندى !

الساحرة ٢ : أرينى ! أرينى ! ٢٥

الساحرة ١ : إنّى أحــملُ هـذا الإبْهــامْ . . مِنْ يَدِ رُبَّانْ

غَرِقَتْ مَرْكَبُه عــنـد الــعَوْدةِ لــلأَوْطَانْ !

[صوت الطبل خارج المسرح]

الساحرة ٣ : هَذا طَبْلٌ . . هذا طَبْلْ
مكْبثْ لا شَكَّ وَصَلْ !

الجميع : الأَخَوَاتُ المَسْحُوراتْ . . وبأَيْدِيهِنَّ المُشْتَبِكاتْ ! ٣٠
المُنْطَلقاتُ على البَحْرِ أو الأَرْضِ السَّبَّاقَاتْ !
يَرْقُصْنَ جَمِيعًا فى حَلَقَاتْ
هاتِيكَ ثلاثًا ثم ثَلاثًا من عندكِ من مَرِحِ الخُطُواتْ
ثم ثَلاثًا مِنْها تُصْبِحْ تِسْعًا مُكْتَملاتْ
يكفى ! عُقْدةُ هذا السِّحْرِ اكْتَمَلَتْ فى هذى الدَّوْرَاتْ ! ٣٥

مكبث : لمْ أشْهَدْ يومًا جَمَعَ إلى قُبْحِ الجَوّ جمالَ النَّصْرِ كمثلِ اليَوْمْ !

بانكـو : كم تَبْعُدُ عنا بَلْدَةُ (فوريس)؟ ما تلكَ المخلوقاتُ العَجْفَاءْ ؟
ما أغربَ ما تَلْبَسُهُ من أَرْدِيَةٍ حتى ما تبدو من سُكّانِ الأَرْضِ
وإنْ كانتْ فوق الأَرْض ! هَلْ أَنْتُنَّ من الأَحْيَاءْ ؟ ٤٠
هل يَقْدِرُ إنسِيٌّ أنْ يتحدّثَ مَعَكُنّ ؟
أَنْتُنَّ إذنْ تَفْهَمْنَ كلامى ، فيما يبدو ،
إذ تَضَعُ الواحدةُ على شَفَتَيْها العَجْفَاوَيْن
إِصْبعَهَا الذّاوى تطلبُ منى الصَّمْت !

فى مَظْهَرِكُنّ تَلُوحُنَّ نِساءً لكنَّ لِحَاكُنَّ تُنافى هذا الظَّنْ !

مكبث : إنْ كانَ لَدَيْكُنّ لسانٌ فانْطقن . . مَنْ أنتُنّ ؟ ٤٥

الساحرة ١ : تَحيّةَ صِدْقٍ إلى مكبث ! سلامٌ إليكَ أميرَ (جلاميس) !

الساحرة ٢ : تحيةَ صِدْقٍ إلى مكبث ! سلامٌ إليكَ أميرًا (لكودُرْ) !

الساحرة ٣ : تحيةَ صِدْقٍ إلى مكبث ! سلامٌ إلى من سيُصْبِحُ مَلِكًا !

بانكو : لماذا فَزِعْتَ صديقى الكريمَ كأنّكَ تخشى نُبُوءاتِ خيرٍ عميمْ ؟

أُناشِدُكُنَّ إما صَدَقْتُنَّ قولاً معى ! ٥٠

تُراكُنَّ من نَسْجِ وَهْمٍ فَحَسْبُ ؟ تُرَاكُنَّ ما تَبْدِينَ عَلَيْه ؟

تحيتكُنَّ إلىَ مَنْ يُشَارِكُنى النُّبْلَ تحمِلُ حاضِرَ رِفْعَةْ

وتشملُ فى الغَدِ عِزًّا ومجدًا جديدًا

ووعدًا له بالجُلوسِ على العرشِ حتّى لقد غَمَرَتْه النَّشْوَةْ !

لماذا إِذَنْ لا تُحَادِثْنَنى ؟ ٥٥

فإنْ كانَ فيكُنَّ من نَظَرَتْ فى الغُيوبِ

وتعرِفُ أىَّ بذُورِ الزَّمَانِ ستنمو وأىَّ بذورِ الزمانِ تموتْ

فافْصِحْن لى ! ولَسْتُ بسائِلِكُنّ صنيعةَ مَعْروف

ولستُ أخافُ عَدَاوَتَكُنْ !

الساحرة ١ : سلامًا ! ٦٠

الساحرة ٢ : سلامًا !

الساحرة ٣ : سلامًا !

الساحرة ١ : أدنى قدرًا من مكبث . . لكنْ أعظَمْ !

الساحرة ٢ : أدنى توفيقًا . . لكنْ أكثرُ سَعْدًا !

الساحرة ٣ : ستكونُ أبًا لملوكٍ لكنْ لن تغدو ملكًا ! ٦٥

وإذنْ فتَحيّةَ صِدْقٍ يا مكبثُ ويا (بانكو) !

الساحرة ١ : يا (بانكو) يا مكبثُ تحيةَ صِدْقْ !

مكبث : مَهْلاً لا تَرْحَلْن ! ذاك حديثٌ مبتورٌ وعليكُنَّ استِكْمالُهْ !

فبِمَوْتِ أبى (فينيل) غدوتُ أميرَ (جلاميس) ! أعْرِفُ هذا .

لكنْ كيف أكونُ أميرًا لإمارة (كودُرْ) ، وأميرُ الإقليمِ هُنَالكَ ٧٠

ينعمُ بالعَيْشِ الرَّغَدِ ؟ وصعُودى عَرْشَ اسكتلندا

يتجاوزُ آفاقَ التَصْديقْ – مثل تَبَوّإِ حُكْمِ إمارةِ (كودُرْ) !

من أينَ أتَيْتُنَّ إذنْ بغريبِ الأنباءِ المذكورةِ – أفْصِحْن !

ولماذا أوقَفْتُنَّ خُطَانا فى هذا القَفْرِ المُوحِشِ لِتَحِيَّتنَا ٧٥

بتحايَا كنبُوءاتِ العرّافين !؟ انْطِقْنَ فإنّى آمُرُكُنَّ !

[تختفى الساحرات فجأة]

بانكو : للأرضِ كما للْماءِ فَقَاقِيعْ ! وأُولئِكَ منها !

أينَ اخْتَفَتْ النِّسْوة ؟

مكبث : فى الهَوَاءْ ! وما بَدَا لهُ كيانُهُ المحسوسُ ذابَ مثلما

تذوبُ فى الهواءِ حَوْلنا الأنفاسْ ! ولَيْتَهُنَّ قد مَكَثْن ! ٨٠

بانكــو : تُرانَا شَهِدْنا بحقٍّ هنا هذه الكائنات التى نتحدّثُ عنْها ؟

تُرانا أكلْنا جذورَ نَبَاتِ الجُنونِ الذى يَحْبِسُ العقلَ أو يَأْسِرُهُ ؟

مكبث : أولادُكَ يغدونَ مُلوكًا !

بانكــو : أنتَ ستَغْدو مَلِكًا !

مكبث : وأيضًا أميرًا (لكودُرْ) ! أمَا قُلْنَ ذلك ؟ ٨٥

بانكــو : ما مَعْناه .. أو ما يُفْهِمُ منهُ حقًّا ! انظرْ من قَدِمَ إلَيْنا !

[يدخل روص وأنجوس]

روص : يا مكْبِثْ ! أَسْعَدَ مولانا الملكَ تَلَقِّى أنباءِ نجاحِكْ !

حتى قَرَأَ تفاصيلَ بَسَالَتِكَ الشخصيّةَ فى قَمْعِ الفتْنَةْ

فَتَسَاوىَ إعجابُ المَلِك بما أَنْجَزْتَ وإطْرَاؤُهْ

وتَبَارَتْ دهشتُهُ مع رَغْبَتِهِ فى تَقْديمِ مكافأةٍ لكْ ٩٠

فانْعَقَدَ لِسَانُهُ ! وإذا هو يستَعْرِضُ أحداثَ اليَوْمِ المذْكورِ

وإقدامَكَ حتى تَقْهرَ أجْنادَ النُّرويجيين المسْتَبْسِلَةَ

ولا تخشى ما تصنَعُهُ أنتَ بنفسكَ من أشْكالِ للموْتِ غَريبةْ !

وتوالى ما يَرْويه الرُّسُلُ تِبَاعًا فإذا كُلٌّ منْهُمْ ٩٥

يحملُ مدْحًا لعظيمِ دفاعِكَ عن مملكتهْ

ويَصُبُّ الكلماتِ السَّيَّالةَ صبًّا بين يَدَيْه !

انجوس : ولقد جئنا نحملُ من مَوْلانا الملك الشُّكْرَ إليكْ
ولندعُوكَ إلى لُقْيَاهُ . . لا كى نَدْفَعَ مالاً لكْ ! ١٠٠

روص : اليومَ قد أنَابَنى المليكُ فى إبْلاغكُمْ بأنّكُمْ أميرُ (كودُرْ)
وهذه بُشْرىَ بتكريمٍ أجَلّ ! مَرْحَى إذنْ أميرَ (كودُرْ) !
فأنتَ خيرُ من يَحُوزُ ذَلِكَ الشَّرفْ !

بانكو : هل يمكنُ أن يصدقَ قولُ الشيطانْ ؟ ١٠٥

مكبث : لكنّما أمير (كودُرْ) حىّ ! لِمْ تُلْبِسُونَنِى ثِيَابًا مُسْتَعَارَةْ ؟

انجوس : من كانَ أميرًا لا شَكّ من الأَحْيَاءْ .
لكنّ الحكمَ الصّادرَ بالإعدامِ عليهِ حكمٌ قاطعْ
وإذنْ قد حُقّ الموتُ عليه ! لا أدرى إن كانَ تَعَاوَنَ
مع قوّاتِ النرويجْ ، أو كان أمَدَّ الثوارَ بمددٍ أو بِمزَايَا ١١٠
تكفُلُ لهم الغَلَبَةْ، أو كان مع الطَّرَفَيْنِ تضافَرَ فى تَخْريبِ بلادهْ
لكنّ خيانَتَهُ العُظْمى ثَبَتَتْ واعترفَ بها وقَضَتْ بالعَزْلِ عَلَيْه !

مكبث : أصبحتُ أميرًا (لجلاميس) ثم (لكودُرْ) -
والوعْدُ الأعظمُ خَلْفَهُما ! ١١٥
[إلى روص وأنجوس] شُكرًا لمساعيكم**[إلى بانكو]** أفَلا تَرْجُو
انْ تَغْدُوَ ذُرّيّتُكَ مُلوكًا ما دامَ الوَعْدُ بأمرِ إمارة (كودُرْ)
صاحَبَهُ وعدٌ بالمُلْك لأبنائكْ ؟

بانكـو : لا تُودِعْ النُّبوءَةَ التى أتَتْكَ هكذا كُلَّ الثِّقَهْ
كىْ لا تُؤَجّجَ فيكَ حبًّا فى تَوَلّى العَرْشِ بعد أمْرِ (كودُرْ) ١٢٠
من الغَرِيبِ بل يَشِيعُ حقًّا انْ تَزِيدَنَا قُوى الظّلاَمِ رَهَقًا
إنْ أتَتْ ببْعضِ صِدْقٍ يكفُلُ الثّقَهْ !
لكنّها فى صِدْقِها لَيْسَتْ تُجَاوِزُ التّوَافِهْ
وعندها تخونُنا بأوْخَمِ العَوَاقِبْ ! ١٢٥
ويا بنى عمىّ أريدُ كِلْمَةً على انْفِرَادْ .

مكبث : [جانبًا] صَدَقَتْ نُبُوءَتَانْ !
هذا افْتِتَاحٌ رائعٌ لمسرحيةٍ تَعِجُّ بالشُّخوصِ ثم أعْتَلِى
عرشَ البِلادِ فيها . [إلى روص وانجوس] شكرًا جزيلاً لكما !
فذلك التحريضُ من دُنْيا الخرافة ليسَ **شَرًّا** . . لكنه كذاكليس خيرًا! ١٣٠
لو كانَ شَرًّا كيفَ يَسْقِينى مَذَاقَ الفَوْزِ عَذْبًا
بادئًا بالصِّدْقِ فيما قالْ ؟ إنّى أنا أميرُ (كودُرْ) !
إنْ كان خيرًا كيف بى أنساقُ خَلْفَهْ
مُسْتَسْلِمًا لصورةٍ من هَوْلِها أُحسُّ شَعْرَ رَأْسِى يَنْتَصِبْ
وقَلْبِىَ الرّزِينَ يضطربْ ؟ حتّى لَيَصْطَكّ بأضْلاعى ١٣٥
على عكْسِ الذى اعْتَادَه!مهما يكنْ ذاكَ الذى أخْشَاهُ فى الحاضِرِ
ذا رَهْبَهْ . . فما ارْتاعُ فى وَهْمى لمرآهُ أشَدّ !

فذاكَ خَاطِرٌ – وقَتْلُهُ للآنَ لا يَعْدُو الخَيَالْ –
يُزَعْزِعَ استواءَ مَوْقفِ الإنْسانِ أو يُشَتِّتُ الكيانَ
بل يَشُلُّ أيْديه بما يُلْقيه من وهم عليه فَيَخْنُقُهْ ! ١٤٠
ولا يكونُ فيه شَيءٌ غيرُ ما هُوَ غيرُ كائِنْ !

بانكــو : أتُلاَحِظَانْ ؟ كمْ لَفَّ صَاحِبَنَا الذُّهُولْ !

مكبث : لو انَّ القَدَرَ قضى انْ أُصبحَ مَلِكًا
فَسَيَضَعُ التاجَ على رأسى وبلا جُهْدٍ مِنىّ !

بانكــو : لقد أتَتْهُ هذه المَرَاتِبُ العُلْيا الجديدةُ مثل أثوابٍ غَرِيبةْ
لا تستقيمُ فوقَ الجِسْمِ إلاّ بالتَّعَوُّدْ

مكبث : ألاَ فَلْيَكُنْ ما يكونْ ! ١٤٥
فَمَهْمَا اكفهرَّ النّهارُ يعودُ السُّكونْ !

بانكــو : أيّها العظيمُ يا مكبث ! نحنُ فى انتظارِ أمْرِكْ !

مكبث : أرْجُوكُمو عَفْوًا وصَفْحًا ! فلقَدْ أثَارَ فؤادىَ المكدودَ فَجْأةْ
خَطَرَاتُ أشياءٍ نَسِيتُها ! شكرًا إذَنْ يا أيّها الكُرَمَاءْ !
[إلى روص وأنجوس] تأكّدا انّى أُسَجِّلُ مُنْجزَاتِ يَدَيْكُما
فى صَفْحَةٍ غَرّاءَ أقْرَؤها تِبَاعًا كُلَّ يَوْم ! ١٥٠
هيا بنا لنقابل الملك !
[إلى بانكو] اشْغَلْ جَنَانَكَ بالذى مَرَّ بنا . .

حتّى إذا أنْضَجَهُ الزّمنْ . . فَلْنُصارحْ بعضَنا البعضَ بمعناهْ !

بانكـو : بكلِّ سُرورْ !

مكبث : يكفى إذنْ هذا ! هيا بِنَا يا أصدقاءْ ! ١٥٥

[يخرجون]

المشهد الرابع

[دويٌّ أبواق - يدخل الملك دنكان ولينوكس ، ومالكوم ،

ودونالبين والأتباع]

دنكـان : هلْ نُفِّذَ الإعدامُ فى (كودُرْ) ؟

أمْ لَمْ يَعُدْ بَعْدُ الذين كُلِّفُوا بتَنْفيذِ المُهِمّةْ ؟

مالكـوم : مولاىَ لَمْ يَعُودوا بَعْد ! لكنّنى حادثتُ مَنْ

رآهُ وهْو يُعْدَمُ . . وقَدْ رَوَى لى أنَّهُ

أقَرَّ إقْرارًا صَرِيحًا بالخِيَانة راجيًا عَفْوًا كريمًا ٥

منْ لدُنْ سُمُوِّكُمْ ومُعْلِنًا

عنْ توبة نُصْحَى وآياتٍ من النَّدَم العَميقْ !

ما زانَهُ شَىْءٌ على مَرِّ الحياة كَانْسِلاَخِهِ من الحياةْ !

إذ ماتَ ميتَةَ الذى قدْ وَطَّن النَّفْسَ على الرَّحيلْ

ومَنْ يموتُ راضيًا ونَابِذًا أعَزَّ ما يَمْلِكُهُ ١٠

كأنَّهُ مِنَ التَّوَافِهِ التى لا يَأْبَهُ المَرْءُ لها !

دنكان : لا يَقْدرُ أحدٌ أنْ يتملىَّ وجهَ الإنسانِ فيقرأ فيه

أسرارَ القَلْب ! قد كنتُ وَثِقْتُ بهذا السيِّدِ ثِقَةً مُطْلَقَةً !

(يدخل مكبث وبانكو وروص وأنجوس)

يا ابنَ العَمِّ الأمْجَدْ ! كنتُ أُفَكِّرُ منذُ قَليلٍ فيكَ وإذْ بى

أشْعُرُ بخطيئةِ من جَحَدَ الفضلَ جُحودًا مُسْتَنْكَرْ ! ١٥

إنَّكَ تتقدمُ كلَّ النَّاسِ بأشواطٍ فى حَلَبَةِ هذا النَّصْر

حتى ما تَقْوَى أجنحةُ العِرفَانِ السبَّاقَةِ أنْ تَلْحَقَ بكَ

لمُكَافَأةِ صَنيعِكْ ! لو أنَّكَ كنتَ أقَلَّ استحْقَاقًا

لتمكَّنْتُ بيُسْرٍ من شُكْرِكَ ومُكَافَأتِكْ ! لم يَبْقَ سوى

أنْ أذكرَ أنَّ جزاءَكَ أكبرُ من أقْصى ٢٠

ما أقْدِرُ أنْ أُسْدِيَهُ لَكْ !

مكبث : خِدْمَتُكُمْ وَوَلائِى خيرُ جَزاءْ ! وأداءُ الواجبِ لجلالَتِكُمْ

حقٌّ لا شكَّ لكم فيه عنْدى

وعلىَّ أداءُ الواجبِ للعَرْشِ وللدَّوْلَةْ . .

ولأبْنَاءِ المَلكِ وخَدَمِهْ ! وبما يتكفلُ كُلٌّ بأدائهْ ٢٥

لا يَبْغِى أحدٌ إلاَّ إخلاصَ الحُبِّ لكُمْ وصيَانَةَ شرفِ العاهِلْ !

دنكان : يا مَرْحبًا بك بيننَا ! إنى غرسْتُ شُجَيْرَتَكْ

وَلسوفَ أعملُ جاهدًا حتى يَتمَّ لها النُّمُوّ !
وانتَ يا (بانكو) النبيل ! قد استَحْقَقْتَ ما يُعَادِلُهْ
وَيَنْبَغى انْ يعرفَ الجميعُ انّ (بانكو) لا يقلُّ مَنْزِلَةْ ! ٣٠
والآنَ هيّا كىْ أُعانِقَكْ . . حتى أضُمَّ فى جَوانحى فؤادَكْ !

بانكو : فإنْ نَمَا بِها نَبَاتى وازْدَهَرْ . . حصادُه مولاىَ لَكْ !

دنكان : أفْراحِى المُتَكاثِرةُ ازدادَ الزَّهْرُ بِها والثَّمَرُ
ولِذَلكَ تَسْعى انْ تَتَخَفَّى فى قَطَرَاتِ الدَّمْعِ المُنْهَمِرِ
يا أبْنائى وذَوِى القُرْبى والأُمَرَاءْ ٣٥
يا أقْرَبَ أهْلِ الأرْضِ إلىَّ مكانًا ! هذا نَبَأٌ أُعْلِنُهُ الآنَ عليكم
إنّى سأُوَرِّثُ وَلَدِى الاكبرَ (مالكوم) عَرْشَ المَمْلَكَةْ
ونُسَمّيه مُنْذُ الآنَ أميرَ إمَارَةِ (كَمْبَرْلانْد)
لكنْ لَنْ يقتصرَ التشريفُ على (مالكوم) ٤٠
بلْ إنّ الالقابَ العُلْيَا سَتُوزَّعُ حتى تَسْطَعَ
مِثْلَ نُجُومِ الخَضْراءِ على كُلِّ حقيقٍ بالتّشريفْ !
[**إلى مكبث**] نتوجّهُ فى سَاعَتِنا نحو مَقَرِّ إقامَتِكُمْ
فى قلعة (إنفرْنيسْ) ! ليزيدَ الدَّيْنُ بعُنُقِى لَكْ !

مكبث : ما لا يُبْذَلُ فى خِدْمَتِكُمْ جهدٌ ضائعْ !
وسأُسْرِعُ كىْ أحْمِلَ بُشْرىَ هذا النَّبأ السَّارّ ٤٥

إلى زَوْجتنا حتى تَتَهيَّأ لاستقبالِ جَلاَلَتِكُمْ !

أَلْتَمِسُ الإذْنَ بأَنْ أرحلَ وبكلِّ تواضعْ !

دنكــان : فَلْتَمْضِ يا أميرَ (كودُر) العَظِيمْ !

مكبث : [جانبًا] أميرُ (كمبرلاند) هذا عَقَبَةْ ! وربَّما تعثَّرَتْ خُطَاىَ فيها

فَوَقَعْت ! وربما نَجَحْتُ فى تَخَطِّيها على طَرِيقى ! فَيَا نُجُومُ ٥٠

أَسْدِلِى الأَسْتَارَ فَوْقَ أضْوَائِكْ! كيما تَظَلَّ رغائبى السوداءُ والدَّفِينة

خبيثةً وكىْ أَغُضَّ الطَّرْفَ عنْ فِعْلِ اليَدِ !

ولأَعْمَلْ الذى سأَعْمَلُهْ . وسَوْفَ تَفْزَعُ العُيونُ حينَ تُبْصِرُهُ

مِنْ بَعْدِ أنْ يَقَعْ !

[يخرج مكبث]

دنكــان : هذا صحيحٌ أيّها العظيمُ يا (بانكو) ! فإنّهُ لكاملٌ مِقْدَامْ !

وكلُّ إطراءٍ لهُ يَغْذُو شَهِيَّتى كأنّهُ مَأْدُبَةٌ فاخِرَةْ ٥٥

فَلْنَمْضِ خَلْفَهُ إذَنْ ! ذاكَ الذى حَدَا بِهِ اهتمامُهُ إلى اسْتِبَاقِنا

حتى يُهَيِّئَ الذى يليقُ بالمليك من ترحيبْ !

ولا أرى له نظيرًا بين أقربائى !

[يخرج الجميع]

المشهد الخامس

[تدخل ليدى مكبث وحدها وفى يدها خطاب تقرؤه]

ليدى مكبث : [تقرأ] "قابلننى فى يوم النصر، وعلمتُ من مصادرَ موثوقٍ بها، أن لديهنّ علمًا يتجاوزُ ما يحيطُ البَشَرُ بِهِ . وعندما تحرّقْتُ لهفةً إلى طَرْحِ المزيد من الأسئلة ، حوّلْن أنفسهنَّ إلى هواء واختَفَيْنَ فيه . وبينما كنتُ ذاهلاً دَهِشًا ، أتى رُسُلُ الملك فألقوا علىّ تحيةَ أمير (كودُرْ) ! وكانت هذه الأخوات المسحوراتُ قد ألقيْنَ علىَّ التحيةَ ذاتَها من قبل ، وأشَرْنَ إلى قابل الأيامِ قائلاتٍ "نُحَيِّي الذى سوف يغدو مليكًا" ! وقد استَحْسنْتُ أن أُطْلِعَكِ على هذا النبأِ يا أعَزَّ شريكٍ لى فى السُّؤْدُدِ ، حتى لا تضيعَ منك فرصةُ التمتعِ بالسؤدد الموعود لوْ لمْ تعلمى بما كان. احتفظى بهذا سِرًا حتى ألقاكِ".

أميرُ (جلاميس) أنتَ و(كودُرْ) ! وسوفَ تنالُ إذنْ
ما وُعِدْتَ بهِ ! وإنْ كنتُ أخشى طبيعةَ ذَاتِكْ
فأنتَ تفيضُ بِدَرِّ الحنانِ ودِفْقِ التَّرَاحُمِ فى الإنْسانْ
ومن شأنِ ذلك ألا يُعينَكَ فى نَوْلِ ما تبتغيه بأدْنىَ طريقْ !
فإنّك تسعىَ إلى العَلْيَاءِ وعنْدَكَ نفسٌ طَمُوحْ
ولكنْ يَعيبُكَ عندى افْتِقَارٌ إلى ما يُصاحِبُ ذاكَ العُلاَ

مِنْ خَبَائثْ ! تُرِيدُ المَعَالِي وتَبْغِي نَقَاءَ الضَّمِيرِ مَعًا !

فأنتَ تَعَافُ الخيانَةَ لكنْ تُرِيدُ الذى يَطْلُبُ البَغْيَ لِلْفَوْزِ بِهْ ! ٢٠

وتَبْغِى الوُصولَ إلى التَّاجِ وهو يَصِيحُ

'عليكَ بِفعْلٍ الذى يَقْتضِيهِ الحُصولُ عَلَيَّ !'

وخوفُك من فِعْلِ ذلكَ يَغْلِبُ شَوْقَكَ للفَوْزِ بِهْ

فأَسْرِعْ إلى البَيْتِ حتّى أَصُبَّ بأُذْنِكَ من نَفَثَاتِ الجَنَانِ

ورُوحِ الشَّجاعةِ فى كَلِماتِ اللِّسانْ ٢٥

فذلك سوفَ يُزِيلُ العَوَائقَ كىْ يَضْمَنَ الظَّفَرَ المَوْعُودْ

بتاجِ النُّضَارِ الذى كَلَّلَتْكَ المَقَادِيرُ (فيما يلوحُ)

بِهِ أو أَعَانَتْ عليهِ نُبُوءاتُ تِلْكَ الخَوَارِقْ !

(يدخل أحد الأتباع)

ليدى مكبث : ماذا عِنْدَكْ !

الخادم : الملكُ يزورُ القَصْرَ هُنا اللَّيْلَةْ !

ليدى مكبث : هذا مَحْضُ جُنُونْ ! هل سيِّدُك بِصُحْبَتِهِ ؟ ٣٠

لو صَحَّ الخبرُ لأَبْلَغَنِي حتى أتهيأ لاسْتِقْبَالِهْ !

الخادم : عفوًا مولاتى ! الخبرُ صَحِيحٌ والسَّيِّدُ آتٍ قَبْلَهْ !

أحدُ رِفاقى سبقَ الموكبَ فتقطَّعَتْ الأَنْفَاسُ بِهِ حتى كادَ بِأَلاَّ

يُخْبِرنى من فَرْطِ الإرْهَاقِ بما يَحْمِلُهُ منْ أَنْباءْ !

ليدى مكبث : مُرْهُمْ إذنْ انْ يكرِمُوه فَقَدْ أتى بِرَوَائِعِ الأَنْبَاءْ ! ٣٥

[يخرج الخادم]

ليدى مكبث : قد بُحَّ صَوْتُ ذلكَ الغُرابِ نفسِه الذى نَعَقْ
فقالَ (دنكان) قادمٌ لحَتْفِه فى ظِلِّ سُورِ قَلْعَتى
ويا شياطينُ تعالى ! يا رَاعِيَاتِ خَاطِرَاتِ التَّهْلُكَةْ
فَلْتَنْزَعِى أُنُوثَتِى مِنْ جَسَدِى ! وأَفْعِمِينِى قَسْوَةً بالغَةْ
من شَعْرِ نَاصِيَتِى . . لأَخْمَصِ القَدَمْ ! ٤٠
وأَغْلِظِى قِوَامَ الدَّمْ
وأَغْلِقِى المَنَافِذَ التى تَقُودُ للنَّدَمْ
حتى أصُدَّ أىَّ نازِعٍ لِفِطْرَةِ التَّرَاحُمْ
كيلاَ يُزَلْزِلَ الذى اعتزمْتُهُ من غَايَةٍ رَهِيبةْ
ولا يَحُولَ بيْنَ مَقْصِدِى وفِعْلِ يَدِى ! ٤٥
يا أيّها الجانُ الذى يَرْعَىَ دوافعَ الاغتيالْ ! أَقْدِمْ إلىّ !
يا ذَا كيانٍ لا تَرَاهُ العَيْن !
مِن حيثُ كنتَ تَحِيكُ بعْضَ كوارِثِ الفِطْرَةْ !
أَقْبِلْ إلىّ وفى مكانِ الدَّرِّ من ثَدْيىَّ صُبَّ مرارة الصَّفْراءْ !
يا ليلُ أقبلْ مُدْلهِمًا واستَتِرْ بدُخانِ نيرانِ الجحيم
كىْ لا يُشاهدَ خنجرى المَسْنُونُ جُرْحَ طَعْنَتِهْ ! ٥٠

وكذاك حتى لا تُطِلَّ من السَّماءِ عيونُ بعض مَلائكٍ وتصيحُ بى
'لا تَفْعلى ! لا تَفْعلى !'

[يدخل مكبث]

يا أيّها العظيمُ يا (جلاميس) !يا أيهّا العظيمُ يا (كودرْ) !
لا بلْ نُحيّيكَ بما يَعْلُو على هَذَا وذَاكَ غَدًا !
إنّى قرأتُ رِسَالَتَكْ . . فَاسْتَغْرَقَتْنِى نَشْوَةٌ طاغيَةٌ
جَازَتْ بها الآمَالُ جَهْلَ الحَاضِرِ ،
فإذا بِقَلْبى قد أَحَسَّ بأنَّ حَاضِرَنَا هو المُسْتَقْبَلْ ! ٥٥

مكبث : يا حبّى الغَالى ! اللَّيْلَةَ يأتِينَا (دنْكَانْ) .

ليدى مكبث : وَمَتَى يَرْحَلْ ؟

مكبث : يبغى أن يَرْحَلَ فى الغَدْ !

ليدى مكبث : بلْ لَنْ يَشْهَدَ ذاكَ الغَدُ أبدًا شمسَ الصُّبحْ !
وَجْهُكَ يا مَوْلاىَ كتابٌ مفتوحٌ يقرأُ فيه الناسُ غَرَائبْ ! ٦٠
أَغْلِقْهُ إذَنْ ! لن تَنْجَحَ فى أن تخدَعَ هذا الزَّمَنَ بِحَقٍّ إلاّ
إن حَاكَيْتَ مُحَيَّاهُ ! فارسُمْ بَسْمَةَ ترحيبٍ فى عَيْنَيْكَ
وفى يُمْنَاكَ وبلِسَانِكْ ! اظْهَرْ ببراءةِ زَهْرِ البُسْتَانْ
لكنْ كُنْ خَلْفَ الزَّهْرَةِ ثُعْبَانْ !
القادمُ هذى الليلةَ يتطلّبُ إعْدَادًا خَاصًا . . وَلَسوف تُخَوِّلُنى ٦٥

تنفيذَ الأمْرِ الأعظمِ هذى اللَّيْلَةْ !

ولسَوْفَ يجيءُ إلينا، وعلى مَرِّ ليالي الزَّمَنِ المُقْبلِ والأيَّامْ،

بِجمَاعِ السُّؤْدُدِ والسُّلْطَةِ دونَ شَرِيكْ !

مكبث : سنعودُ إلى هذا المَوْضُوعْ . . فيما بعْد !

ليدى مكبث : لاَ أرْجُو منكَ سوىَ صَفْوِ الوَجْهْ ٧٠

فالخوفُ يعكِّرُ دَوْمًا صفوَ الطَّلْعَةْ !

واتْرُكْ سائِرَ تَجْهيزاتِ اللَّيْلَةَ لي .

[يخرجان]

المشهد السادس

[أصوات صَفّارات وأضواء مشاعل . يدخل الملك [دنكان] ومالكوم، ودونالبين ، وبانكو، ولينوكس، ومكدف ، وروص ، وأنجوس ، وأفراد الحاشية]

دنكان : ما أجملَ مَوْقِعَ هذى القَلْعَةْ ! فَنَسَائِمُها تتراقصُ فى خِفَّةْ

كىْ تُنْعِشَ فينا عَذْبَ الإحْسَاسْ !

بانكو : هذا طيرُ الخُطّافْ ! ضيفُ الصَّيْف ! ساكنُ كُلِّ بيوتِ الله!

وهو يدلُّ على أنّ الأنفاسَ العُلْوِيّةَ تنشرُ طِيبَ شَذَاها ٥

كىْ تخطُبَ وُدَّهْ ! لنْ تَجِدَ نُتُوءًا أوْ إفْرِيزًا أوْ أىَّ

دِعَامَاتٍ للجُدْرَانْ - أو حتى أرْكَانًا بارزةً منها -
إلاّ وبها عُشٌ للطَّائِرِ يتدلىّ أو مَهْدًا لصغارِ الخُطّافْ !
ولقد لاَحَظْتُ بأنّ أماكنَ سكناها وتكاثُرِها
تتميّزُ حقًا بصَفَاءِ الجَوِّ ورقَّتِهِ ! ١٠

[تدخل ليدى مكبث]

دنكان : هاكمْ مُضيفَتَنَا الكريمهْ ! الحبُّ قد يقْفو خُطَانَا حيثُما كُنَّا
وأحيَانًا يكونُ مُرْهِقًا ! لكنّنا نَمتَنُّ للحبِّ على أيّةِ حالْ !
وفى هذا دُروسٌ لكِ ! لابُدَّ من حَمْدِ الإلهِ على المَحَبَّةْ
حتى ولو أُرْهِقْتِ منْ جَرَّائِها ! ولتَحْمَدُوا لى أنّنى أرْهَقْتُكُمْ !

ليدى مكبث : مَهْما تكُنْ خِدْمَاتُنا لكُمْ . . حتى ولو تَضَاعفتْ - ١٥
أو ضُوعِفَ الضعفانْ - فَلَنْ تَفِى بِحَقِّكُمْ بعْدَ التعطّفِ بالزّيارَةْ!
ويُضافُ ذلكَ للَّذى أضفيتُموهُ سابقًا
وكذاكَ بالأمْسِ القَريبِ من المرَاتبِ الرَّفِيعَةْ !
سَنَظَلُّ ندعو بلْ ونَلْهَجُ بالثّناء عليكمُ ! ٢٠

دنكان : أينَ المُضِيفُ أميرُ (كودُرُ) ؟ إنّا انطلقنا خَلْفَهُ نريد إدْراكَهْ
لكنّه فذٌّ على ظَهْرِ الجوادِ ولا يُشَقّ له غُبارْ !
والحبُّ فى فؤاده يَغْذُوهْ . . كأنّه المهمازُ يَحْفِزُهُ
على الوصولِ قَبْلَنَا لمنزلِهْ !

يا ربَّةَ الدَّارِ الجميلةَ والكريمةْ ! ٢٥

إنّا حَلَلْنا هذه اللّيلةَ أضْيافًا عليكم !

ليدى مكبث : إنّا خَدَمُكَ دَوْمًا يا مولاىَ ومن يَخْدُمُنَا فى المنزلِ

بل كلُّ الأشياءِ به رهنُ إشَارَتِكُمْ ! نحنُ نُلَبّى كُلَّ أوامِرِكُمْ

فيعودَ لكُمْ ما حُقَّ لكُمْ ! فالمملكةُ وما فيها مِلْكُ يَدَيْكُمْ !

الملك : هاتِ يَدكْ ! هيّا نُلاقِى صاحبَ الدّارِ ! ٣٠

إنّا نُكِنُّ أعْظَمَ الوِدَادِ والحُبِّ لَهُ ! وسوفَ نَسْتَمِرُّ فى

إغْدَاقِ أنْعُمِنَا عليهْ ! تَفَضّلى إذا سَمَحْتِ يا مُضِيفَتَنا !

[يخرجون]

المشهد السابع

[أصوات مزامير ، وأضواء مشاعل ، يدخل رئيس الخدم وشتى الخدم الصغار وهم يحملون آنية الطعام وبعض أدوات المائدة فيعبرون المسرح ويخرجون . ثم يدخل مكبث]

مكبث : إنْ كانَ هذا الأمرُ سوف يَنْتهى حقًا إذا انْتَهَيْتُ منْه

فحبّذا لوْ انتهيتُ منْهُ مُسْرِعًا ! أو قُلْ إذا كان اغتيالُه

سيُعْفِينى من العَوَاقِبْ - كى لا تَعُودَ شبَاكُ صَيْدِى اليومَ إلاّ

بالنّجاحِ إذا قَتَلْتُهُ - ! يا ليتَ أنّ الأمْر كلَّهُ

من بَدْئِه لمُنْتهاهُ لَيْسَ يَعْدُو طَعْنَتى إيّاهْ ! ٥
إذَنْ لكُنْتُ أقبلُ المُخَاطرةْ . . مُضَحِّيًا بالآخِرةْ . .
لقاءَ دُنْيَاىَ هُنا . . وفوقَ شَطٍّ حاضِرِ الزَّمَانْ !
لكنّنا فى هذه الأحوالِ خاضِعُونَ للأحكامِ فى الدُّنْيا
إذْ إنّنا نُعَلِّمُ البَرِئَ كيفَ ينْتهِي إلى إراقَةِ الدّماءْ
وعندها ينقضُّ فَاتِكًا بِمَنْ علَّمَهُ ! وربّةُ العَدَالةِ المُنْصِفَةْ ١٠
دَوْمًا تُعِيدُ كَأْسَنَا المَسْمُومَةَ التى مَزَجْنَاهَا بأيْدِينَا إلى شِفَاهِنَا
إنّ المليكَ عندنا يَعْصِمُهُ بمأْمَنٍ مُضَاعَفٍ أَمْرَانْ
فإنّنى بِدَايَةً وأوّلاً قريبُهُ ومنْ رَعِيَّتِهْ
كلاهُما يَصُدُّنى صَدًّا عن الجريمةْ !
وثَانِيًا أَنَا مُضِيفُهُ ويَنْبَغى أنْ أُغْلِقَ الأبْوابَ فى ١٥
وَجْهِ الذى يُرِيدُ أنْ يَقْتُلَهُ . . فكيفَ بى أَنْقَضُّ
والسكّينُ فى يَدِى لأَطْعَنَهْ ؟ أَضِفْ إلى هذا وَدَاعَةَ المَلِكْ
بل اعتدالهُ فى كُلِّ سُلْطَاتِهْ! لم يَقْتَرِفْ إِثْمًا بِمَنْصِبِهِ العَظِيمِ قطْ!
حتّى تكادَ فَضَائلُ المِفْضَالِ تَنْطِقْ !
وأكادُ أَسْمَعُها تُدَافِعُ عَنْهُ مثل مَلائِكٍ هَتَفَتْ بأَلْسِنَةٍ تُدَوّى
فى السَّمَاءِ بأنّ قاتِلَهُ سيَسْقُطُ فى غَيَابَاتِ الجَحِيمْ ! ٢٠
وأكادُ ألمحُ ربّةَ الإشْفَاقِ والرَّحَمَاتِ من فَوْقِى كَمولُودٍ جَدِيدٍ

يَمْتَطِى مَتْنَ الهَبُوبِ عارِيًا !

أوْ مِثْلَ بَعْضِ ملائكِ عُلْيَا علىَ

ظَهْرِ الخُيُولِ من المرَاسِيلِ الخَفِيَّةِ فى الهَوَاءْ !

وإخالُها تَذْرُو بَشَاعَةَ هذه الفَعْلَةِ فى كُلِّ العُيُونْ

فإذا الدُّموعُ تَسيلُ حتى تُغْرِقَ الرِّيحَ بأجْوازِ الفَضَاءْ ! ٢٥

ولَيْسَ عندى حافزٌ يَهْمِزُ جَنْبَىَّ كَمِهْمَازِ الفَرَسْ! بل ليس عندى

غيرُ نَزْغٍ من طُموحٍ حاولَ الوَثْبَ على ظَهْرِ جَوَادْ

فإذا هُوَ قد تَخَطَّى السَّرْجَ ثم انْكَفَأ . . فى الجَانبِ الآخَرْ !

[تدخل زوجة مكبث]

ماذا وراءَكْ ؟ ما الأخْبار ؟

ليدى مكبث : أوْشَكَ أن يَنْتَهِىَ عَشَاؤُهْ ! ولماذا غَادَرْتَ الغُرْفَةْ ؟

مكبث : هل طَلَبَ وُجُودى ؟

ليدى مكبث : أفَلاَ تعلمُ حقًّا ذلكْ ؟ ٣٠

مكبث : لنْ نَمْضِىَ فى هذا الأمْرِ إلى أبْعَدَ منْ هذا !

فَلَقَدْ شرَّفَنِى بمَرَاتِبَ عُلْيَا مُنْذُ قليلْ . . وابْتَعْتُ [بجهدى]

أفضلَ صِيتٍ عند الناسِ بشَتّى ألْوَانِهِمُو

فَغَدا اسْمِى كالذَّهَبِ لَدَيْهِمْ ! وأنا أبْغِى أنْ أكْتَسِىَ الآنْ

بهذا الصِّيتِ قَشِيبًا بَرَّاقًا لا أنْ أطْرَحَهُ من توِّى !

ليدى مكبث : هل كنتَ إذنْ تَلْبَسُ ثَوبًا من أمَلٍ مَخْمُورْ ؟ ٣٥

أتُرَاهُ طَوَاهُ النَّوم ؟ أتُرَاهُ صَحَا الآنَ ويكْسُوهُ شُحُوبٌ

أو صُفْرَةُ من يَعْجَبُ مما أسْرَفَ مختارًا فى شُرْبِهْ ؟

هذا منذ الآنَ إذنْ رأيى فيما تُضْمِرُهُ مِنْ حُبٍّ لى !

أتُرَاكَ تَخَافُ بأنْ تَبْقَى فى فِعْلِكَ وشَجَاعَتِكَ الآنْ

منْ كنتَ عَلَيْهِ بالأمْسْ . . فيما اشْتَهَتْ النفسُ وطَلَبَتْ ؟ ٤٠

أتُرِيدُ الفَوْزَ بما هُوَ فى نَظَرِكَ زينَةُ هذى الدُّنْيا

وتعيشُ جبَانًا فى نَظَرِكَ أيْضًا . . إذْ تجعلُ نَقْصَ الجُرْأةِ

يمنعُ من تَحْقِيقِ مَرَامِكْ ؟ شأنُ القطِّ المسكينِ إذَا

طَلَبَ السَّمكَةَ لكنْ خافَ البَلَلَ بماءِ النَّهْرْ !

مكبث : ارجوكِ كفى ! إنّى أجْرُؤُ انْ أفْعَلَ ما يَجْدُرُ حقًّا ٤٥

بالرَّجلِ بأنْ يَفْعَلَهُ ! منْ يَتَجَاوزُ ذلكَ لَيْسَ مِنَ البَشَرِ !

ليدى مكبث : أىُّ خِصَالِ الحَيوَانِ إذَنْ فيكْ . . جَعَلَتْكَ تبوحُ إلىَّ بعزْمِكَ

يومًا ونَوَايَاكْ ؟ وَاتَتْكَ الجُرْأةُ إذْ ذَاكْ . .

فَغَدَوْتَ بعزْمِكَ رَجُلاً . . وزيادةُ جُرْأتِكَ بِفِعْلِكْ

ترفَعُ قَدْرَ رُجُولَتِكَ بحقّ ! لمْ تَكُ بِزَمَانٍ او بِمكَانٍ ٥٠

يَسْمَحُ آنئذٍ بالتَّنْفِيذْ . . لكنّك فكَّرْتَ ودبَّرْتَ لِكَىْ

تَأْتِىَ بهما ! ولَقَدْ واتانا الاثْنانِ الآنْ

فإذا بكَ تَجْفلُ أو تَتَخَاذَلْ ! إنى أرْضَعْتُ الأطْفَالَ

وأعْرِفُ رِقَةَ حُبٍّ رضيعٍ أُرْضِعُهُ لَبَنِى		٥٥

لكنى لا أتَرَدَّدُ انْ أنْزَعَ حَلَمَةَ ثَدْيِى منْ فَمِ ذاكَ الطفْل

ولَمْ تَنْبُتْ فى اللَّثَةِ الأسْنانُ وأحْطِمَ رَأْسَهْ

والبسمةُ ما زالتْ فى وَجْهِهْ - لو كنتُ عَزَمْتُ وأقْسَمْتُ على أن

أفْعَلَ ذَلِكْ - كَعَزِيمتِكَ وقَسَمِكَ من قَبْل !

مكبث : وإذا أخْفَقْنا ؟

ليدى مكبث : أخْفَقْنا ؟ اضْبِطْ أوتارَ شَجَاعَتِكَ فَحَسْبْ ! ثَبِّتْها ومُحَالٌ		٦٠

ان نُخْفِقَ ! اصْبِرْ حتى يَخْلُدَ (دنكان) للنَّوْمْ -

والارجَحُ انْ يستغرِقَ فيه على الفَوْرِ نتيجةَ وَعْثَاءِ الرِّحْلَةْ -

وسَأُغْرِقُ أنا حارسَىْ الغُرْفَةِ بِنَبيذٍ وبِعَرْبَدَةٍ

تَغْلِبُ ذاكرةَ الرَّجُلَيْن - حارسةَ العَقْل -		٦٥

حتى تَغْدُوَ أبْخِرَةً مُتَصَاعِدةً تتكثَفُ كالقَطَراتِ إذا بَرَدَتْ

فى إنْبِيقِ الرَّأْسْ ! فإذَا غَابَا فى نَوْمِ السُّكْرِ وغَشيَتْ

امواجُ الخَمْرِ الوَعْىَ فأمْسَى مَنْفِيًا نَفْىَ المَوْتِ فَهَلْ

نَعْجِزُ انْ نَفْعَلَ ما نَبْغِى فى (دنكانْ) وهو بلا حَارِسْ ؟

هل نعجزُ انْ نَنْسِبَ هذا الجُرْمَ إلى الرَّجُلَيْن المَخْمُورَيْن		٧٠

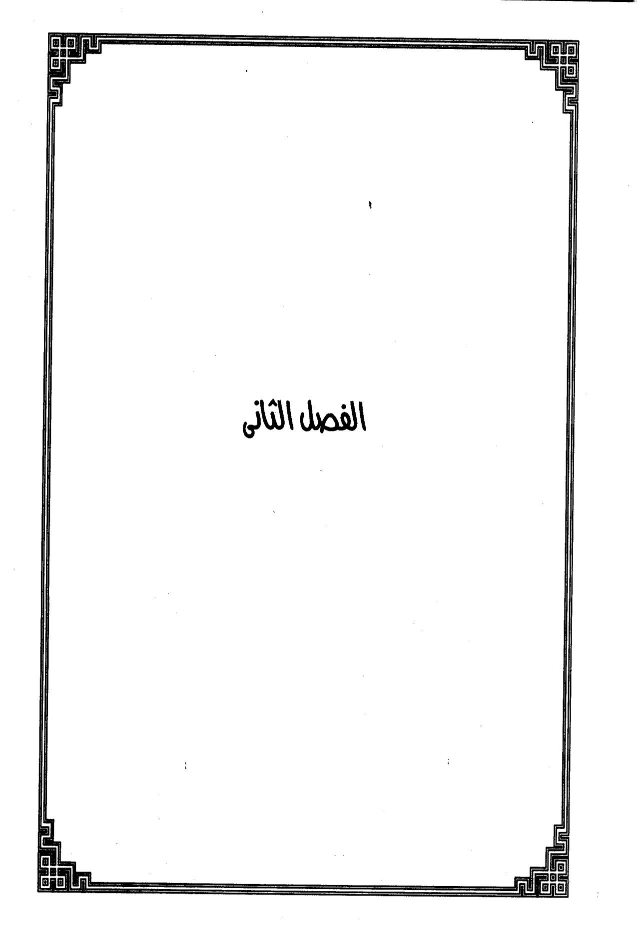
ونَزْعُمَ أنهما ارتَكَبا ذاكَ القَتْلَ الأعْظَمْ ؟

مكبث : لا تَحْملِى غيرَ الذُّكورْ ! فَطَبْعُكِ الجسورُ لنْ يجىءَ لِلدّنْيا سوَى
بأطْفَالٍ ذُكُورْ ! وعندما نُلَطِّخُ الرَّجُلَيْنِ بالدَّمِ المُرَاقِ فى غُرْفَتِه
أثناءَ نَوْمِهِمَا . . وعندما يكونُ خِنْجَرَاهُما فى صَدْرِه ٧٥
ألَنْ يقولَ النَّاسُ قد قَتَلاهْ ؟

ليدى مكبث : مَنْ ذا الذى سَيَجْتَرِى على المُعَارَضَةْ ؟ وخاصَّةً إذا انْخَرَطْنَا
فى الصُّراخِ والبُكَاءِ والنُّواحِ فَوْقَ جُثْمانِ الفَقِيدْ ؟

مكبث : قد قَرَّ الرأىُ لَدَىّ ! وستعملُ كُلُّ قوايَ الجَسَدِيَّةِ فى تَحْقِيقِ
رَهِيبِ الإنْجَازْ ! هيّا ولنَخْدَعْ هذا الزَّمَن بأبْهى مَظْهَرْ ٨٠
فالوَجْهُ المُشْرِقُ يُخْفِى قَلْبَ خَئُونٍ وخَبِيثِ المَخْبَرْ !

[يخرجان]



الفصل الثاني

المشهد الأول

[يدخل بانكو ، وابنه فليانس ، مع تابع يحمل الشعلة قبلهما]

بانكو : يا ولَدِى . . كمْ فاتَ من اللّيْل ؟

فليانس : لم أسمعْ دقاتِ السَّاعَةْ . . لكنْ غابَ القَمَرُ !

بانكو : وهو يغيبُ اللّيْلَةَ فى مُنْتَصَفِ اللّيْل

فليانس : فى ظَنّى أنّا جَاوَزْنَا ذاكَ الوقت .

بانكو : إليكَ سَيْفِى الآنَ خُذْه . . إنّ السمّاءَ تَقْتَصِدْ

إذْ أطْفَأَتْ شُموعَهَا جميعًا ! خُذْ ذاكَ أيضًا ! ٥

أُحِسُّ أنّ داعيًا للنّوْمِ يَدْعُونِى . . يَرِينُ كالرَّصَاصِ فَوْقَ جَفْنِى

لكنّنى لا أسْتَطِيعُ أن أنَامَ . . يا مَلاَئِكَ الرَّحْمَةْ !

صُدَّى الوَسَاوِسَ اللَّعِينَةَ التى تُوحى بها الفِطْرَةُ للنّائِمْ !

هاتِ سيْفى – من هُنَاكْ ؟

: **[يدخل مكبث مع خادم يحمل شعلة]**

مكبث : هذا صَدِيق ! ١٠

بانكو يَا عَجبًا يا مَوْلاى! ما وَافَاكَ النومُ إلى الآنْ؟ الملكُ أَوَى لِلْمَخْدَعِ

يَغْمرُهُ فَرَحٌ لم نَعْتَدْهُ وقَدْ أنْعَمَ بِعَطَايَاهُ على أهْلِ القَصْرِ !

بل أهْدَى هذه المَاسَةَ أيضًا لِقَرِينَتِكُمْ ١٥

[يعطى الماسة لمكبث]

ودعَاهَا أكرمَ ربَّة دارٍ حلَّ بها ضَيْفًا

: واختَتَمَ الأُمْسِيَّةَ وهو يُحِسُّ رِضىً لا حَدَّ لَهُ !

مكبث لَمْ نتجهزْ حقًّا لِضِيَافَتِه ولذلكَ قَصَّرْنَا فى خِدْمَتِه اللَّيْلَةَ !

: كنّا نَتَمَنّى بَذْلَ الجُهْدِ بلا حَدٍّ من أَجْلِهْ !

بانكـو لا بَأْسَ . . إنّنــى رأيْتُ فــى الــمَنَام أمْس – الأَخَوَاتْ . .

: السَّاحِرَاتْ ! لقد صَدَقْنَ . . فى بَعْضِ بُشْراهُنَّ لَكْ ! ٢٠

مكبث ما عُدْنَ يَخْطُرْنَ بِبَالِي ! فإنْ فَرَغْتَ ساعةً من العَمَلْ

فَرُبَّما تَجَاذَبْنا الحديثَ فيها حَوْلَ ذلكَ المَوْضُوعْ !

: إذا سَمَحْتَ لى بِوَقْتِكْ !

بانكـو : بل حينما تَشَاءْ !

مكبث : إن التزمتَ بالذى أراهُ نِلْتَ أعْظَمَ الشَّرَفْ ٢٥

بانكـو إن لم يَشُبْ شَرَفِي أقلُّ شَائِبَةْ – إذا طَلَبْتُ أنْ أزِيدَهْ ! –

حتّى يظَلَّ لى نقاءُ سَرِيرَتِى وصَفَاءُ إخلاصِى

: فَسَوْفَ أقبلُ المَشُورَةْ !

مكبث : اهْنَأْ بطيبِ النَّوْمِ حتى نَلْتَقِى !

بانكو شكرًا إليك سيّدى ! واهنأ بطيبِ النّوْمِ مثلى ! ٣٠

[يخرج بانكو وفليانس وحامل الشعلة]

مكبث (إلى الخادم) اذْهَبْ لِسَيّدتكَ ! وَقُلْ لها بأنْ تدقَّ ذلك الجَرَسْ
إذا أعدّتْ الشّرابَ لى ! وبَعْدَها . . اذْهَبْ إلى فِراشكْ !

[يخرج الخادم]

هلْ ذَاكَ خنْجَرٌ أراهُ مَاثلاً أمَامى
ومقْبَضُ الخنْجَرِ متّجهٌ إلى يَدى؟ تَعَالَ حتى أقْبضَ الآنَ عليْك!
لمْ أستَطعْ . . لكنّنى أرَاكَ لا تزالُ فى مَكَانكْ ! ٣٥
هل أنْتَ يا وسيلةَ الهَلاكِ الظّاهِرَةْ . . حَقيقَةٌ وذُو
وُجُودٍ مَحْسُوسْ ؟ أمْ أنتَ خنْجَرٌ أتَتْ به مُخَيِّلَتى . .
منْ وَهْمٍ وَاهِمٍ . . نَشَأتَ منْ حَرَارَةِ الذّهْنِ المُعَذَّبْ !
ما زِلْتُ أُبْصِرُكْ . . بِشَكْلِكَ المَلْمُوسِ مثل ذلكَ الّذى
أسْتَلُّهُ من جانبى الآنْ ! ها أنْتَ ذا ٤٠
تُشيرُ مُلْمحًا إلى طَريقىَ الذى أرَدْتُ السَّيْرَ فيه -
إلى سِلاحىَ الذى انْتَوَيْتُ أنْ أطْعَنَ بِهْ !
تُرَى عُيونى أصْبَحَتْ أضْحُوكَةَ الحَوَاسِّ كُلِّها ؟
أمْ أنّها صَدَقَتْ . . ولا تَزَالُ أشْرَفَ الحَوَاسِ ؟
ما زِلْتَ مَاثلاً أمَامى ! بلْ إنّنى أرَى على ٤٥

المِقْبَضِ والنَّصْلِ دَمًا . . ولم يكنْ هُنَاك قَبْلَ الآنْ !
بل لَيْسَ ذاك الشيءُ مَوْجُودًا ! فليسَ غيرُ ما انتويتُ من
سَفْكِ الدِّمَاءِ ما يوحى لِعَيْنى بالذى تَرَى !
الآنَ فوقَ نصفِ هذه البَسِيطَةْ . . تبدُو الطَّبِيعَةُ مَيِّتَةْ !
وخَبَائثُ الاحْلاَمِ تَغْذُو نَوْمَ بَعْضِ الرَّاقِدِين وحَوْلَهُمْ أَسْتَارُهُمْ ! ٥٠
بل إنَّ كلَّ ساحرٍ يقيمُ حَفْلَةً لكىْ يُقدِّمَ القرابين إلى
ربّتِه (هيكاتْ) بِوَجْهِهَا الشَّاحبْ ! وربُّ الاغْتِيَالْ
بِجِسْمِهِ الذَّاوِى صَحَا على عُوَاءِ الذِّئْبِ دَيْدَبَانِه ومَنْ
يُحَدِّدُ الأوْقَاتَ بالعُوَاءِ لَهْ ! فإذْ بِهِ يَهُبُّ مُسْتَرِقًا خُطَاهُ الوَاسِعَةْ
مُحَاكِيًا صَنِيعَ (تَرْكوين) المُغْتَصِبْ ! ٥٥
يُرِيدُ تَحْقِيقَ الذى يُرِيدُهُ كَأنَّهُ شَبَحْ !
يا أرضُ يا ثابتةٌ يا صُلْبَةْ ! لا تَسْمَعِى اللَّيْلَةَ وَقْعَ خُطَاىْ
أو تَأبهَى أىَّ طريقٍ أَسْلُكْ ! كىْ لا تُحَدِّثَ هذه الأحْجَارُ نَفْسُهَا
عن مَقْصِدِى أنَّى مَضَيْتُ فَتَخرِقَ الصَّمْتَ الرَّهِيبْ
وهو الذى يُنَاسِبُ اللَّيْلَةْ ! إنِّى أُضِيعُ الوقْتَ فى الوَعِيدِ
تارِكًا إيَّاهُ فى قَيْدِ الحَيَاةْ ! ما أبْرَدَ الألْفَاظَ والأقْوَالْ ٦٠
إنْ قُورِنَتْ بِحَرَارَةِ الأفْعَالْ !

[يدق الجرس]

علىَّ انْ أَمْضِى فَأنْتَهِى مِنْهُ ! وهذه الدَّقَّاتُ تَدْعُونى !

لا تَسْمَعْ الدقَّات يا (دنكان) فإنّها صَوْتُ الأجَلْ
يَدْعُوكَ لِلْجنَّةِ او لِلنَّارِ حَسْبَمَا قَدَّمْتَ مِنْ عَمَلْ !

[يخرج]

المشهد الثانى

[تدخل ليدى مكبث]

ليدى مكبث : ما أسْكَرَ هذيْنِ اللَّيْلَةَ أكْسَبَنى الجُرْأةْ
ما أطْفَأَ نارَ الظَّمأ لدى الرَّجُلَيْن . . أوْقَدَ عِنْدى لَهَبًا !

[تنعب بومة]

فَلأَنْصتْ ! صَمْتًا ! لا ! لَمْ يَكُ غيرَ نَعيبِ البُومَةْ !
الحَارِسَةُ اللَّيْلِيَّةُ ونَذيرُ المَوْت ! آخِرُ مَنْ يَهْمِسُ «طَابَتْ لَيْلَتُكُمْ»
(بعد نهار الدنيا !) قد ذَهَبَ لِيَقْضِى الأمْر !
الأبوابُ انْفَتَحَتْ والرَّجُلان امْتَلأ حتى التُّخَمَةْ . ٥
وغَطِيطُهُما يَسْخَرُ مِنْ واجِبِ كُلٍّ فى السَّهَرِ عليْهِ وحِراسَتِه !
إنِّى أفْرَغْتُ بمشروبِ الرَّجُلَيْنِ السَّاخِنِ قَطْرًا يذْهَبُ بالوَعْى
حتى اصْطَرَعَ الطَّبْع مع المَوْت بأعْضَائِهِمَا
الطَّبْعُ يريدُ الدُّنْيا . . والموتُ يريدُهُما وَحْدَهْ !

[يدخل مكبث يحمل خنجرين ملوثين بالدم]

مكبث : من هذا ؟ مَنْ أنتَ هُناكْ ؟

ليدى مكبث وا أسَفًا ! يبدو أنّهما صَحَيَا ! لم يُقْضَ الأمْر !

القَتْلُ يحققُ غايَتَنَا والعَجْزُ هو الإحبَاطُ بعَيْنِهْ ١٠

ما هذا الصَّوْت ؟ إنّى جَهَزْتُ لهُ خنجَرَىْ الرَّجُلَيْن

ووَضَعتُهُما فى أبرَزِ مَوْضِعْ ! لَوْ لَمْ يَكُ يُشْبِهُ أثنَاءَ النَّوْمِ أبى

: لَقَتَلْتُهْ ! منْ ؟ زَوْجى !؟

مكبث : أنجزتُ فَعْلَتى . فَهَلْ سَمِعْتِ أىَّ صَوْت ؟

ليدى مكبث سَمِعْتُ بُومَةً تصيحُ والجَنَادِبَ التى علاَ صَرِيرُها ! ١٥

: أفَلَمْ تتكلّمْ أنت ؟

مكبث : متى ؟

ليدى مكبث : منذُ قليل .

مكبث : أثناء هُبوطى ؟

ليدى مكبث : نعم ! ٢٠

مكبث : أنصِتى ! من الذى ينامُ عندنا فى الغُرْفَةِ المُجاورةْ ؟

ليدى مكبث : (دونالبين)

مكبث : المنظرُ مُؤْلِمْ .

ليدى مكبث : ما أحمقَ قَوْلَكَ إنّ المنْظَرَ مُؤْلِمْ !

مكبث قَهْقَهَ أحَدُهُما أثناءَ النَّوْمِ وصَاحَ الآخرُ 'تلكَ جَرِيمَةُ قَتْل !' ٢٥

حتى أيْقَظَ كُلٌّ صَاحِبَهُ فَوَقَفْتُ وأَصْغَيْت . لكنَّ الرَّجُلَيْن
تَلَيَا صَلَوَاتِهما واسْتَأْنَفَ كُلٌّ نَوْمَهْ .

ليدى مكبث : اثنان يَرْقُدَان عندنا فى غُرفة واحدةْ .

مكبث : قال الاولُ 'فَلْيَرْحَمْنا الله !' والثّانى رَدَّدَ 'آمين'
فكأنّهما لَمَحَانى ويَدَاىَ مُلَطَّختانْ . . بالدَّم مثلُ الجَلاّد ! ٣٠
أَصْغَيْتُ إلى رَنَّةِ رُعْبِ الرَّجُلَيْن . . فى قولهما يرحمنا الله
لكنّى لمْ أقدرْ انْ أنطقَ 'آمين' !

ليدى مكبث : لا تَسْتَغرقْ فى هذى الأفكارْ !

مكبث : لكنْ لِمَ لَمْ أَقْدِرْ انْ أَلْفِظَ 'آمين'
وأنا بِمَسِيسِ الحَاجَةِ للرَّحْمَةْ ؟ كنتُ أريدُ ولكنَّ الكلمةَ ٣٥
وَقَفَتْ فى حَلْقى !

ليدى مكبث : لو فكّرْتَ بهذا المَنْطقِ فى هذى الافعالِ أُصِبْنا بجُنُونْ !

مكبث : إخَالُ أنّى سَمِعْتُ هَاتِفًا يهتفُ لا تَنَمْ ! 'من بَعْدِ هذا لا تَنَمْ !
مكبثٌ قد قتل الرُّقَادْ !' بل ذَلِكَ النَّوْمُ البَرِئُ
راتقُ النَّسِيجِ إنْ تَهَرَّأَتْ خُيُوطُهُ من الهُمُومْ ٤٠
وغايةُ العُمْرِ الذى يَحْيَاهُ كُلُّ نَهَارْ !
وغَاسِلُ الأَوْجاعِ إنْ أَتَتْ بها المَشَقَّةْ ! دواءُ جُرْحِ النَّفْسْ !
أَشْهَى طَعَامٍ منْ يَدِ الطَّبِيعةِ الحَنُونْ . .

ورأسُ قُوتِ الناسِ فى وليمةِ الحيَاةْ !

ليدى مكبث : ماذا تعنى ؟

مكبث : وظَلَّ فى هُتَافِه بكُلِّ مَنْ فى المَنْزِل: مِنْ بَعْدِ هذا لا تَنَمْ !
مُرَدِّدًا (جلامس) اغْتَالَ الرُّقَادْ ! وهكذا فَلَنْ ينامَ (كودُرُ) ! ٤٥
ولنْ ينامَ مكبثْ بعدَ هذا !

ليدى مكبث : من كانَ ذلك الذى يَصيحْ ؟ يا عجبًا يا أيّها الأميرُ يا ذا الرِّفْعَةْ!
كمْ تُهْدِرُ القُوى التى رَفَعَتْكَ للْعُلا
بحَصْرِها فى نَظْرَةٍ مريضةٍ للأمْر ! اذهبْ فأَحْضِرْ بعْضَ ماء
كىْ تُزِيلَ ما يلوِّثُ الْيَدَيْن من شواهدٍ عليْك ! ٥٠
وما الذى دَعَاكَ انْ تأتى هُنا بالخنْجَرَيْن ؟ لابد انْ يَظَلاَّ
فى مكَانِهما هُناكْ ! اذهبْ إذَنْ بِهِما ولَطِّخْ بالدَّمِ المُراقِ
أيْدى الحَارِسَيْن النائمين !

مكبث : لا لنْ أعودَ للمكانْ ! إنّى أخافُ منْ مُجَرَّدِ التفكيرِ فى فِعْلى
فكيفَ بى أُعَاوِدُ النَّظَرْ ؟ لا لستُ أَجْرُؤْ !

ليدى مكبث : مُزَعْزَعَ العزيمة ! فَلْتُعْطِنى الخنْجَرَيْن ! قلْ هلْ يَزِيدُ نَائِمٌ ٥٥
أو ميتٌ عن صُورَةٍ مرسومة ؟ وهل تخافُ صُورَةَ الشيْطانِ
غيرُ عَيْنِ طفْلِ ؟ إنْ كانَ لا يزالُ يَنْزِفْ
وَشَّيْتُ وَجْهَ حَارِسَيْه بالدَّمِ الذَّهَبِىِّ

لابُدّ أنْ يبدو بأنّ الجُرْمَ جُرْمُ الحَارِسَيْن !

[تخرج]

[مكبث وحده على المسرح يسمع طرقًا خارج المسرح]

مكبث : ما ذلك الطَّرْقُ على البابْ ؟ ماذا أصَابَنى ؟ ٦٠
غَدَوْتُ أرتاعُ لكلِّ صَوْت ! وما يداىَ هاتانْ ؟ بَرْحَى !
هاتان تقْتلعانِ عَيْنىَّ ! هلْ يستطيعُ بَحْرُ (نبتون) العظيمُ أنْ
يُزيلَ هذا الدَّمَ منْ يَدِى ؟ لا بلْ أظُنُّ أنّ هذه اليَد
يَمتَدُّ لونُها فَيَصْبُغُ البِحَارَ الزَّاخِرَاتِ بالدَّمِ القَانى ٦٥
فيستحيلُ لونُها الأخْضَرُ أحْمرْ !

(تدخل ليدى مكبث)

ليدى مكبث : انْظُرْ إلى لَوْنِ يَدَىَّ .. اللَّوْنُ فى لَوْنِ يَدَيْك !
لكنّنى أخْجَلُ أنْ يكونَ قَلْبِى شَاحِبًا كَقَلْبِكْ !

[صوت طرق خارج المسرح]

أسْمَعُ طَرْقَ البَابِ من مَدَاخِل الحِصْنِ الجَنُوبيّةْ !
فَلنَرْجِعْ الآنَ إلى غُرْفَتِنا ! فى بَعْضِ قَطْرِ المَاءِ تَبْرِئَةٌ لَنَا ٧٠
منَ الجَرِيرَةْ ! ما أيْسرَ اغْتِسَالَنَا بِهِ !
لقد تَخَلَّتْ عنكَ قُوَّةُ الشَّكِيمَةْ !

[يعود الطرق خارج المسرح]

اسمعْ ! الطرقُ عاد ! الْبَسْ قميصَ نَوْمِكْ !

كيلا يَجِدَّ طارئٌ ويَقْتَضى وُجُودَنا

فيعرفَ الجميعُ أنّنا سَهِرْنا هذه اللّيْلَةْ !

لا تَسْتَسْلِمْ فى ضَعْفٍ للأفكارْ ! ٧٥

مكبث : إنْ كان يَنْبَغى علىّ أنْ أكونَ وَاعيًا بما فَعَلْتْ

فَلَيْتَ أنى ما وَعَيْتُ مَنْ أنَا !

[يعود الطرق]

أَيْقِظْ بهذا الطَّرْقِ (دنكان) ! يا ليتَ أنّكَ تَسْتَطِيعْ !

[يخرجان]

المشهد الثالث

[يدخل البواب ويسمع طرقًا خارج المسرح]

البـواب : هكذا يكونُ طرقُ الباب ! إذا كنتُ حارسًا لبوابة الجحيم، فلن أتوقفَ عن إدارةِ المفتاح فى الباب لإدخال الناس! **(يعود الطرق)** دقّ دقّ دقّ! من الطارقُ باسم بعلزبول؟ هذا فلاحٌ جاء إلى النار لأنه انتحر! كان يخشى وفرة المحاصيل وانحطاط الأسعار! جئْتَ فى الوقتِ المناسبْ! ولتكنْ لديك مناديلُ ٥ كثيرةٌ تمسحُ بها العَرَقْ ! فجهنمّ شديدة الحرارة! **(يعود**

الطرق) دقّ دقّ دقّ! من الطارقُ باسم الشيطان الآخر . . ما
اسمه؟ حقًا؟ هذا رجلٌ يتلاعب بالمعنى فى ألفاظه! حتى
يوحى معناه بالشىء ونقيضه ! يُقْسِمُ فى صالح إحدى الكفّتين
من الميزان، وفى صالحِ الكفّةِ الأخرى! وارتكبَ خيانته
العظمى فى سبيل الله قال! لكنه لم يستطع التلاعب بالألفاظ
فى الملأ الأعلى فجاء إلينا ! تفضل أيها المتلاعب! **(يعود** ١٠
الطرق) من بالباب؟ حقًا! هذا خياط انجليزى دخل النار لأنه
يختلس بعض قماش الزبائن مثل الخياطين الفرنسيين! تفضلْ
أيها الخياط ! تستطيع تسخين المكواة هنا فى النار! **(يعود
الطرق)** دقّ دقّ! لن نعرف الهدوء مطلقًا ! من أنت؟ لكن
هذا المكان أبرد من أن يصلح للجحيم! لا! سوف أتخلى عن
حرفة بواب جهنم! كنت أرى أن أدخل فيها من كل المهن من
يسلكون درب اللهو ببستان الزهر الفانى المفضى لخلود نار ١٥
جهنم! **[يعود الطرق]** حالاً حالاً! أرجوكم ! تذكروا البواب !

[يفتح الباب]

(يدخل مكدف ولينوكس)

مكدف : هل أسرفتَ فى السَّهرَ أيها الصديقُ حتى تأخرتَ فى الاستيقاظ؟

البواب : حقًا يا سيدى ! سهرنا نشربُ ونلهو حتى أتى الديكُ

بالهزيعِ الثانى ! والشرابُ يا سيدى يؤدى إلى ثلاثة أشياء . ٢٠

مكدف : ماذا يؤدى إليه الشراب خصوصًا ؟

البواب : قَسَمًا يا سيدى ! احمرارُ الأنف ، والنومُ ، والتَّبَوُّل ! أما الفُحْشُ يا سيدى فهو يثيره ويُخْمده ! فهو يثيرُ الشهوةَ ويخمدُ الأداء ! وهكذا فإنّ الإكثارَ من الشراب يعتبر من المتلاعبين ٢٥ بالألفاظ فى مسألة الفُحْش ! فهو يَبْنى الفُحش ويهدمُه ! أى إنه يحفزُه ويَصُدّه ! يستَحِثُّه ويُثبِطُ همَّتَهْ ، يمنحه الصّلابةَ واللّيونةَ معًا ! وهو يتلاعبُ به آخرَ الأمرِ بأنْ يثيبه فى منامه، فيكذِّبه ويصرعه ، ثم يتركه ! ٣٠

مكدف : أعتقد أن الشراب كذَّبَكَ فَصرَعَكَ الليلة الماضية !

البواب : لا شك يا سيدى ! كذّبنى كل التكذيب ! لكننى رددت على حيله فى المصارعة ! وأعتقد أننى أقوى منه ! وإذا كان قد سلبنى ثبات أقدامى أحيانًا ، فقد تحايلت حتى أسقطه وأفوز عليه !

مكدف : هلْ صَحَا سيدُكْ ؟ ٣٥

[يدخل مكبث]

ها هو ذا قادم ! أيْقَظَهُ الطَّرْقُ على الباب !

[يخرج البواب]

لينوكس : عِمتُم صبَاحًا سيّدى النبيلْ !

مكبث : عِمتُما صبَاحًا !

مكدف : فهل صَحَا المَلِكْ . . يا أيها الأمير ؟

مكبث : لم يَصْحُ بَعْد !

مكدف : قد كانَ يَنْبغى المجئُ فى البُكورِ كما أمَرْ
والآنَ أخْشَى أن يكُونَ مَوْعدى قد فاتْ !

مكبث : دَعْنى أَصْحَبْكَ إليْه .

مكدف : أَعْرِفُ أنّك تجدُ سُرورًا فى هذا التّعب . . لكنّ التَّعَبَ تَعَبْ ! ٤٠

مكبث : الجُهْدُ إنْ أمْتَعَنا نَفَى الألَمْ ! البابُ منْ هُنا !

مكدف : الآنَ سأجْرُؤ أنْ أدْخُلَ غُرْفَتَهُ . . فبهذا كَلَّفَنى !

[يخرج مكدف]

لينوكس : هلْ يرحلُ اليومَ المَلِكْ ؟

مكبث : نعمْ فذاكَ كانَ أمْرَهُ لنا أمْس .

لينوكس : ليلتُنا كانتْ جامِحَةً هَوْجَاءَ وحيثُ أوَيْنا للْمَرْقَدِ ٤٥
هبّتْ ريحٌ عَصَفَتْ بمدَاخننَا ! ويقولُ الناسُ بأنّهمو سَمِعُوا
أصواتَ نُوَاحٍ فى الجَوِّ وصَيحاتِ هَلاكٍ صَارِخَةٍ وغَرِيبَةْ !
كنُبُوءَاتٍ مُرْعِبَةِ النَّبرَاتِ بفَوْضى عارمةٍ
وبخَلْطِ مُلْتاثٍ يُفْرِخُهُ زَمَنُ مَصَائبْ !

بل ظَلَّ نعيبُ طُيُورِ الظُّلْمةِ (وهى البومُ) ٥٠
يُدَوِّى طُولَ اللَّيْلِ ! ويقولُ البَعْضُ بأنَّ الأرْضَ
أصَابَتْهَا الحُمىَّ فانْتَفَضَتْ أو مَادَتْ .

مكبث : ليلةٌ لَيْلاَءْ !

لينوكس : ولستُ أذكرُ أنّنى شهدتُ مِثْلَهَا على حَدَاثَتِى .

[يدخل مكدف] ٥٥

مكدف : يا لَلْهَوْلِ ويا لَلْهَوْلِ ويا لَلْهَوْلِ !
لا يُمْكِنُ لِلِسَانٍ أو لِجَنَانٍ أن يتصورَ أو يَنْطِقَ باسْمِكْ !

مكبث ولينوكس : ما الأمْر ؟

مكدف : أخْرَجَتْ الفَوْضى أرْوَعَ ما صَنَعَتْ يَدَها . . بجَرِيمَةِ قَتْلٍ دَنِسَةْ
انْتَهكَتْ أقْدَسَ أقْدَاسِ الدَّوْلَةْ ! دَخَلَتْ بيتَ الرَّبِّ الأطْهَرَ
وانْتَزَعَتْ رُوحَ المَعْبَدِ ذَاتِهْ ! ٦٠

مكبث : ماذا تَقُولُ . . أىُّ رُوحْ ؟

لينوكس : تراكَ تَعْنى صاحبَ الجَلاَلَةْ ؟

مكدف : فَلْتَدْخُلا الغُرْفَةْ . . وأفْسِدَا الأبْصَار بالجُرْجُونَةِ المُسْتَحْدَثَةْ
[حتّى تُحِيلَكُمَا إلى أحْجَارْ] ! لا تَطْلُبَا مِنّى الكلامَ لكنْ انْظُرَا ٦٥
وتَكَلَّما !

[يخرج مكبث ولينوكس]

هُبّوا مِنَ النَّوْمِ أفيقُوا ! ولْتَقْرعُوا جَرَسَ الخَطَرْ !
هذى جَرِيمَةُ قَتْل ! هذى خِيانَةْ ! استيقظوا ! (بانكو) !
(ملكوم) و(دونالبين) ! هيّا انْفُضوا ذاكَ السُّبَاتَ النَّاعِمْ
وصورةَ المَوْتِ المُزَيَّفَةْ ! لكىْ تُحَدِّقُوا فى المَوْتِ نَفْسِهْ !
هيّا أفيقُوا وانْهَضُوا لِتَنْظُروا هُنَاكَ صُورَةَ لِلْقَارِعَةْ ٧٠
ويا (بانكو) ويا (ملكوم) ! قُوما كـأنّما بُعِثْتُمَا من الأجْداثِ فى
يومِ النُّشورِ ثُمّ سيرَا مِثْلَ رُوحَيْنِ إلى الهَوْلِ هُنَا !

[يدق الجرس تدخل ليدى مكبث]

ليدى مكبث : ماذا حَدَثْ ؟ حتّى يُجَلْجِلَ النّاقوسُ كالبُوقِ المُخيفِ دَاعيًا
أهلَ المكانِ النّائمين . . كأنّما لِيَبْحَثُوا أمْرًا جَلَلْ ؟ تكلّموا تكلّموا !

مكدف : أيتّها السيدةُ الرقيقةْ ! قد لا يليقُ أنْ أقولَ ما لَدىَّ لَكْ ٧٥
فإنّنى إذا ذكرتُه إلى امْرأةْ . . قَضَى عَلَيْها !

[يدخل بانكو]

إيه يا (بانكو) ! (بانكو) مَلِيكُنا قُتِلْ !

ليدى مكبث : وَيْلى ويا لَهْفِى ! هُنَا فى دَارِنا ؟

بانكو : فى أىِّ مكَانٍ كارثَةٌ كُبْرى ! يا (مكدف) أرجوكْ ؟ ٨٠
أنْكِرْ ما تَذْكُرْ ! قلْ لَمْ يَحْدُثْ !

[يدخل مكبث ولينوكس]

مكبث : لوْ مُتُّ قبلَ هذه المُصِيبَةْ . . ولَوْ بِسَاعَةٍ واحِدَةَ
لَكُنْتُ قَدْ عِشْتُ حيَاةً هَانِئَةْ ! فمنذُ هَذِهِ اللَّحْظَةَ
ما عاد شَىْءٌ فى حيَاةِ أَهْلِ الأَرْضِ يَسْتَحِقُّ أنْ نَعِيشَ لَهْ ! ٨٥
فكلٌّ ما فيها تَوَافِهْ ! الصِّيتُ ماتَ والشَّرَفْ !
وأُهْرِقَتْ خمْرُ الحيَاةِ حتّى لمْ يَعُدْ سوى الحُثَالَةِ التى
تَزْهو بِهَا فى قَبْوِها [من تحت قبة السماء] !

[يدخل مالكوم ودونالبين]

دونالبين : ماذا أَصَابكُمْ ؟

مكبث : بلْ إنّكَ المُصَابُ دونَ أنْ تَدْرِى ! نَبْعُ الدَّمِ الذى
انْبَثَقْتَ منه جَفّ ! مَعِينُكَ الذى ارْتَوَيْتَ من حيَاتِهِ نَضَبْ ! ٩٠
والمَنْهَلُ الأَوّلُ لِلدُّنْيا لَدَيْكَ قَدْ انْقَطَعْ !

مكدف : أبوكَ صاحبُ الجلالَةِ المَلِكْ ! قُتِل !

مالكوم : وَيْحِى مَنْ قَتَلَهْ ؟

لينوكس : الحارسَانِ عنْدَ بابِ غُرْفَتِهْ . . فيما بَدَا لنا !
كانتْ على الأَيْدِى وفى الوُجُوهِ آثارُ دِمَاءْ
كذاكَ فى الخَنَاجِرِ التى وَجَدْنَاها على الوَسَائِد ٩٥
ولَمْ يُزِيلا الدَّمَ عَنْ نِصَالِها ! كانا يُحَمْلِقَانِ ذَاهِلَيْن .
مَا كانَ يَنْبغى ائتمانُ مثلِ هذيْن على حَيَاةِ إنْسانْ !

مكبث : لكنّنى نَدِمْتُ لانفلاَتِ غَضْبَتى . . إذْ إنّنى غَيْظًا قَتَلْتُهُما !

مكدف : ولماذا ؟

مكبث : من ذا الذى يغدو حَليمًا فى ذُهُولِ صَدْمَتِهْ ؟ ١٠٠

أو يَعْرِفُ الحِكْمَةَ فى ثَوْرَتِهْ؟ أو الحيَادَ فى إخْلاَصِهْ ؟ لا أحَدْ !

قد كان حُبِّى هَادرًا فى عُنْفِهِ فَتَجَاوزَ العَقْلَ الذى يَبْغى التَّمَهُّلْ!

رأيتُ (دنكانْ) راقدًا . . بَشْرَةٌ كأنَّها الفضَّةْ

وفَوْقَهَا الدِّمَاءُ الذَّهَبِيَّةْ . . كأنّها وَشْىٌ مُنَمَّمْ !

وكلُّ فَجْوَةِ من طَعْنَةٍ فى جِسْمِهِ كأنّها كسْرٌ لِبَابٍ فى الطَّبِيعَةْ ١٠٥

كى ينفذ الهَلاكُ والخَرَابُ منْه ! وهناكَ كانَ القاتلان

يَصْطَبِغَانِ باللَّوْنِ الذى يَنِمُّ عن فِعْلِهِما ! والخِنْجَرَانْ

فى كُسْوَةٍ منَ السَّرَاوِيلِ القَبِيحَةْ . . من الدَّمِ الذى تَجَمَّدْ !

مَنْ ذَا الذى فى طَوْقِهِ الإحْجَامْ . . إنْ كانَ فى فُؤَادِهِ حُبٌّ

وفيه جُرْأةٌ على إعْلاَنِ ذاكَ الحُبِّ ؟ ١١٠

ليدى مكبث : أسْعِفُونى أخْرِجُونى منْ هُنا !

مكدف : أسْعِفُوا السَّيِّدة !

[يهرع البعض إلى إسعاف ليدى مكبث وهى تنهار]

مالكوم : **[إلى دونالبين]**

ولماذا نَلْتزِمُ الصَّمْت ونَحْنُ أحقُّ النَّاسِ بهذا الأمْر ؟

دونالبين : [إلى مالكوم]

ماذا يجبُ علينا فى هذا المَوْقف قَوْلُه ؟ والموتُ بنا يَتَربَّصْ ؟

مُخْتَبِئًا فى رُكْنٍ ما . . حتّى فى ثُقْبِ أحْدَثَهُ مِخْرازْ ؟ هيّا نَهْرُبْ !

لم تَنْضَجْ بعدُ دموعُ العَيْنَيْن ! ١١٥

مالكوم : [إلى دونالبين]

بلْ لَمْ يَحِنْ الوقتُ لإطْلاقِ الحُزْنِ الكَامِـنِ

مِنْ مَكْمَنِه فى الأَعْماقْ !

بانكو : فَلْيَصْحَبْ أحدٌ تلْكَ السَّيِّدَةَ إلى الخَارِجْ !

[يحمل البعض ليدى مكبث ويخرجون بها]

[مستمرًا] وحينَ نَرْتَدى من الثِّيَابِ ما يَسْتُرُنَا

كىْ نَحْمِىَ الضَّعِيفَ منْ أجْسَامِنا بَرْدَ الصَّبَاحْ

فَلْنَجْتَمِعْ حتّى نُنَاقِشَ الجَرِيمَةَ الدَّامِيةْ ١٢٠

ونَجْتَلِى أسْرَارَها ! فإنّنى فى رِعْدَةٍ من الشُّكُوكِ والمَخَاوِفْ

وإنّنى لأَسْتَعِينُ بالله القَدِيرِ فى التَّصَدِّى لِلْمكِيدَةِ المُسْتَتِرَةْ

وما انْتَوَتْهُ من خِيَانَةٍ خَبِيثَةْ !

مكدف : وأنا مَعَكْ .

الجميع : وكُلُّنا مَعَكْ .

مكبث : لِنَلْبَسْ المَلاَبِسَ التى تَلِيقُ بالرِّجَالِ فورًا ١٢٥

حتى نكونَ جاهزين لاجتماعنا فى القَاعَةِ الكبيرةْ.

الجميع : لا بأسَ إذَنْ !

[يخرج الجميع ما عدا مالكوم ودونالبين]

مالكوم : علامَ تَنْوِى ؟ الرأْىُ ألاّ نَحْضُرَ اللّقاءْ

فالخَائنُونَ ماهِرُونَ فى إظْهار ما لا يَشْعُرونَ بِهْ ١٣٠

مِنْ كُلِّ حُزْنٍ غيرِ صادقْ ! سأَنْشُدُ اللُّجوءَ فى إنْجلترَا

دونالبين : أمّا أنا ففى إرْلَنْدا ! ففى انْفِصَالِنا المَزِيدُ مِنْ سَلاَمَتِنَا

مُقَامُنا هُنَا خَطَرْ ! فكلُّ بَسْمَةٍ فى الوَجْهِ تُخْفِى خنْجَرًا

وَأقْرَبُ الصِّلاتْ . . دَمًا . . أقْرَبُها إلى . . سَفْكِ دَمِهْ !

مالكوم : ولا يزالُ ذلك السَّهْمُ الذى انْطَلَقْ . . يُتَابِعُ انْطِلاَقَهْ ! ١٣٥

والابْتِعَادُ عن مَرْمَاهُ أسْلَمْ !

فَقُمْ إذَنْ إلى ظَهْرِ الجوَادْ ! هيّا ولا تَحْفِلْ بِتَوْدِيعِ أحَدْ !

ولْنَسْتَرِقْ سَبِيلَنَا خُلْسَةْ . . لَدَيْنا ما يُبَرِّرُ استِرَاقَنا

ما دَامَ يَسْرِقُ الأمَانَ مِنّا . . ولم يَعُدْ هُنَاكَ مَنْ يَرْحَمُنَا !

[يخرجان]

المشهد الرابع

[يدخل روص مع شيخ هرم]

الشيخ : لقد بَلَغْتُ اليومَ سبْعينَ سَنَةْ ! واذكرُ الذى جرَى
فيها جَميعَهُ وكمْ شَهِدْتُ فى ذاكَ الزَّمَانِ من فَظَائعَ أو غَرَائبْ
لكنَّ ذاكَ كُلَّهُ لا وَزْنَ لَهْ . . إن قِيسَ بالَّذى جرَى
فى لَيْلَةِ الأمْسِ العَصِيبَةْ !

روص : هذا صحيحٌ يا أبى الطَّيبْ! فها هىَ السَّمَاءُ الآنْ ! كأنّما قد سَاءَهَا ٥
ما يفعلُ الإنسانُ فوقَ مَسْرَحِ الدُّنْيا فَبَاتَتْ تُنْذِرُهْ
بِهَدْمِ ذاكَ المَسْرَحِ الذى جرَتْ فيه الدِّمَاءْ! ونحنُ بالنَّهارِ وَفْقَ ما
تَحْكى عقارب الساعاتْ ! لكنَّ لَيْلَنَا البَهِيمَ يَخْنُقُ الضِّيَاءَ فى
سِرَاجِنَا الوَهَّاجِ فى تَرْحَالِهْ ! هلْ ذاكَ منذرٌ بأنّ الليلَ غَالِبٌ
أمْ انّ ذلكَ النّهارَ قد تَوارَى خَجَلاً ؟ والارضُ تَدْفِنُ وَجْهَهَا
وَسْطَ الظَّلامْ . . منْ حَيْثُ ينبغى لها تَقْبيلُ أَضْوَاءِ الحيَاةْ ! ١٠

الشيخ : هذا مُجَافٍ للطَّبِيعَةْ ! مثلُ الجَرِيمَةِ التى ارتُكِبَتْ ! ففى
يَوْمِ الثُّلاثاءِ الاخيرْ . . رأيتُ صَقْرًا فى ذُرَا السَّماءِ يَزْهُو بِسُمُوِّهْ
وبُومَةً طَعَامُها الفئرانُ تَصْطَادُهْ . . وتَقْتُلُهْ !

روص : مِنْ أَغْرَبِ الوَقَائعِ التى جَرَتْ . . وإنْ كانتْ مُؤَكَّدَةْ . .

مـا كانَ مِنْ أَمْرِ الخُيُولِ المَلَكِيّةْ.. الرّائعـاتِ الفَائِقَاتِ الرّكْضِ

.. فَخْرِ الخَيْلِ كُلِّها ! ١٥

لقد تَوَحَّشَتْ وحَطَّمَتْ حَظَائِرَهَا هُنَاكْ ! وبَعْدَهَا تَوَاثَبَتْ نافِرَةً

كأنّما تَمَرَّدَتْ أو أَعْلَنَتْ حَرْبًا على الإِنْسانْ !

الشيخ : وقِيلَ إنّ تلكَ الخَيْلَ يَأْكُلُ بَعْضُها بَعْضًا !

روص : بل ذاكَ ما حَدَثْ ! رَأَيْتُهُ بِعَيْنِى فى ذُهُولْ !

[يدخل مكدف]

ها قد أَتَى الفاضلُ (مكدف) ! كيفَ ترى أحوالَ دُنْيانَا ؟ ٢٠

مكدف : أفَلاَ تَشْهَدُها أَنْتَ بِنَفْسِكْ ؟

روص : هل عَرَفُوا منْ سَفَكَ دِمَاءَ المَلِكِ ؟

مكدف : منْ قَتَلَهُمَا (مكبث) !

روص : وا أَسَفا ! وأىٌّ نَفْعٍ لَهُما فى ذلك !

مكدف : كانا مَأْجُورَيْن! أمّا (مالكوم) و(دونالبين).. ابْنَا المَلِكِ الرَّاحِلْ ٢٥

فلقد فَرَّا سِرًّا ! وبِذلِكَ حَامَتْ حَوْلَهُمَا شُبْهَةُ قَتْلِهْ !

روص : مثلٌ آخرُ لمجَافَاةِ الفِطْرَةْ ! ذاكَ طُمُوحٌ لا يعرفُ معنى الحِرْص

إذ يَلْتَهِمُ فَيَقْطَعُ مَصْدَرَ عَيْشِهْ ! والأرجَحُ فى هذى الحَالَةِ

أنْ يَذْهَبَ عَرْشُ المَمْلَكَةِ إلى (مكبث) ! ٣٠

مكدف : قد بُويِعَ فِعْلاً واتَّجهَ إلى (سكون) حتى يشهدَ حَفْلَةَ تَتْوِيجِهْ

روص : وأينَ جُثْمَانُ المَلِكْ ؟

مكدف : نقلوه إلى (كولمكيل) . . فهناكَ ضريحُ الأسْلاَفْ
الحرمُ الطَّاهِرُ وحِمَى كُلِّ عِظَامِهِمُ !

٣٥ روص : أَفَتَمْضِى أنتَ إلى (سكون) ؟

مكدف : لا يا ابْن عَمِّى بلْ إلى بَلَدِى (فايف) !

روص : لكنّنى أمضى إلى (سكون)

مكدف : أرجو بأنْ تَرْضَى إذَنْ عن سَيْرِ أَحْوَالِ الحكومةْ
كىْ لا يكونَ ما عَهِدْنا من ثِيَابِنا القَدِيمَةْ
أنْسَبَ فى ارْتِدَائنا إيّاهُ مِنْ هَذِى الجَدِيدَةْ !

٤٠ روص : وَدَاعًا يا أبى !

الشيخ : فَلْيَكْلأكَ المَوْلَى بِرِعَايَتِهِ ولْيَكْلأْ كلَّ فتىً
يَبْغِى إحْلاَلَ الخَيْرِ مَحَلَّ الشَّرّْ
وإِحَالَةَ كُلِّ عَدُوّ لِصَدِيقٍ بَرّْ !



الفصل الثالث

المشهد الأول

[يدخل بانكو مرتديا ملابس ركوب الخيل]

بانكو : الآنَ نلتَ كُلَّ شَيْءٍ أيها المَلِكْ !

من بعد (كودُرْ) . . و(جلاميس)! وَفْقَ الوُعودِ منْ فَمِ المُشَعْوِذَاتْ!

لكننى أخْشَى بأنَكَ قد سَلَكْتَ سَبِيلَ شَرٍّ مستطيرٍ كىْ تُحَقِّقَهْ !

وإنْ يَكُنْ قد قِيلَ إنَّ المُلْكَ لن يكونَ فى ذُرِّيَّتِكْ ! بل إنّنى

سأغْدُو مثلَ أصْلِ دَوْحَةٍ لِعِدَّةٍ من المُلُوكِ يَخْرُجُون من صُلْبى ! ٥

فإنْ يَكُنَّ صَادِقَاتٍ فى كَلامِهِنّ – وقد تحقّق الذى

ذَكَرْنَهُ فى حَالَتِكْ – إذ بَاتَ تاجُ المُلْكِ بَرَّاقًا على رأْسِكْ –

أَلَيْسَ لى أنْ أنْتَهِى مما ذَكَرْنَهُ وصَدَقْنَ فيه لَكْ

إلى تَوَقُّعِ التَّحْقيقِ للنُّبُوءَاتِ التى أَتَيْنَ لى بِهَا مَعَكْ ؟

أَلَيْسَ لى أنْ أُضْمِرَ الرَّجَاءْ ؟ صه ! لابُدّ أنْ أُمْسِكْ ! ١٠

(اللحن المميز يعزف فى الأبواق ويدخل مكبث مرتديًا ثياب المُلْك ومعه زوجته لابسة تاج الملكة، ولينوكس، وروص، واللوردات والأتباع)

مكبث : (إلى زوجته) هذا رَأْسُ ضُيُوفِ الحَفْلِ لَدَيْنا !

ليدى مكبث : لوْ كنّا أغفَلْنَاهُ لَبَاتَتْ فى المَأْدُبَةِ الكُبْرى ثُغْرَةْ

ولما كانَ الأمْرُ يَلِيقْ !

مكبث : (إلى بانكو) يا سيّدى ! هذا المسَاءَ عِنْدنَا مَأْدُبَةٌ رَسْمِيَّةْ

وأَطْلُبُ الحُضُورَ مِنْكُمْ !

بانكــو : يا صاحبَ السُّمُوِّ إنّ أمْرَكُمْ مُطَاعْ ! ١٥

وقَيْدُ واجبى يَشُدّنى إلى الأَبَدْ

لكلّ ما قد تأمرُونَ بِهْ .

بِعُرْوَةٍ لا تَنْفَصِمْ !

مكبث : هل تنتوى الركوبَ عَصْرَ اليَوْم ؟

بانكــو : نعمْ يا سَيّدى الكريم ! ٢٠

مكبث : لولا ذاك إذنْ لَطَلَبْنَا منك سَدِيدَ الرّأْى بمجْلِسنا اليَوْم

فمشورتُك لدينا لا تُخْطِئُ أبدًا وأَهَمِّيَّتُها ثابتة !

لا بأسَ ! نؤجلُ ذاكَ إلى الغَدْ !

هل تنوى أنْ تبتعدَ كثيرًا ؟

بانكــو : بقدرِ ما يَشْغَلُ يا مولاىَ وَقْتِى قبلَ مَوْعد الحَفْلَةْ ٢٥

أمّا إذا تَبَاطَأَ الفَرَسْ . . فَلَيْسَ لى سِوَى اقْتِراضِ سَاعَةْ

أو ساعَتَينِ منْ ظَلَامِ اللّيْل !

مكبث : لا تَغِبْ عن العَشَاءْ

بانكــو : بل لنْ أغيبَ يا مَوْلاىْ ! ٣٠

مكبث : ابنَا عُمُومَتِنا اللّذانِ خَضَبَا أيْدِيهما بالدَّمْ – فيما سَمِعْنَا –

قد استقرّ واحدٌ فى انجلتره . . وواحدٌ فى إرلنده !

دونَ اعتراف باغتيالِ أبيهما . . بكلِّ قَسْوَةْ !

بلْ يملآنِ سَمْعَ النَّاسِ بالأكَاذيبِ الغَرِيبَةْ !

ولكنْ فَلْنُؤَجِّلْ الحديثَ فى هذا إلى الغَدْ ! حتى نناقشَهُ

فيما نُنَاقِشُ مِنْ أُمورِ الدَّوْلَةْ ، وهى التى نَفْصِلُ فيها معًا . ٣٥

هيَّا إلىَ الفَرَسْ !. . إلى اللّقَاءِ فى حَفْلِ المَسَاءْ .

وهل يُرَافِقُكْ . . ابنُكَ (فليانس) ؟

بانكــو : فعْلاً يا مَوْلاىَ الأكْرَمْ ! فَلْنُسْرِعْ حتّى لا نتأخّرْ .

مكبث : أرجو لِلْخَيْلِ السُّرْعَةَ وثَبَاتَ الأقْدَامْ

ولْتَكُنْ الرحلةُ ممتعةً فوقَ ظُهورِ الخَيْلِ . . وَدَاعًا ! ٤٠

[يخرج بانكو]

فَلْيَفْعَلْ كُلٌّ ما شاءَ إلى السابعةِ مَسَاءَ اليَوْم

ولكىْ يَزْدَادَ هَنَائِى بالصُّحْبَةِ فى الحَفْل

أنْفَرِدُ بِنَفْسِى الآنَ وحتّى وَقْتِ المَأْدُبَةِ !

حَفِظَكُمْ اللهُ جَمِيعًا ! ٤٥

[يخرج الجميع ما عدا مكبث وخادم]

يا غُلامُ ! قُلْ لى ! هل هذان الرَّجُلانِ هُنا يَنْتَظِرَانْ ؟

الخادم : نعم يا مولاى لدى باب القصر !

مكبث : مُرْهُمَا بالمثُولِ بيْن يَدَيْنَا !

[يخرج الخادم]

مكبث : [وحده]

ليسَ المُلْكُ بِشَىْءٍ ما لَمْ يَتَحَقَّقْ للعَرْشِ الأمْن !

فَمَخَاوِفُنا مِنْ (بانكو) تَضْرِبُ بِجُذُورٍ فى الأعْمَاقْ ٥٠

فَلَهُ طبعٌ مَلَكِىٌّ . . ويسودُ بِهِ ما يَبْعَثُ خَوْفى !

وهو جَسُورٌ عالى الهِمَّة . . ويَضُمُّ إلى جُرْأةِ نَفْسِهْ

عَقْلاً يَهْدِيهِ إلى الإقْدَامِ على تَحْقِيقِ مَرَامِيهِ

وهو بِمَنْجىً من أىّ خَطَرْ ! لا أحَدَ أخافُ وجودَهْ ٥٥

إلاّ (بانكو) ! ومَلاكِى الحارسُ يَجْفلُ فى فَزَعٍ مِنْهُ

مثلَ ملاكِ القائدِ (أنطونيو) ، فيما يُرْوَى ،

مِنْ (أوكتافيوس قيصر) ! أنَّبَ (بانكو) تلكَ الأخواتْ

عند مناداتى بِتَحِيَّةِ مُلْكٍ أولَ مَرَّةْ

بل طَلَبَ إليهنَّ مُحَادَثَتَهْ ! وهنا أفْضَيْن له بِنُبُوءَتِهنّ : ٦٠

إذ قُلْنَ سَتَخْرُجُ سِلْسِلَةُ ملوكٍ من صُلْبِهْ !
ووَضَعْنَ على راسى تاجًا لا يُنْجِبْ
وبِيُمْنَایَ عَصًا مُلْكٍ لا تُعْقِبْ
بل ينتزعُ عَصَایَ مُلُوكٌ لَيْسوُا مِنْ صُلْبی
إذْ لنْ يَرِثَ العَرْشَ ابنٌ مِنْ أَبْنائی ! ٦٥
إن كانَ الأمرُ كذلكَ [فأنا أتساءلُ]
هلْ من أجْلِ سُلاَلَةِ (بانكو) دَنَّسْتُ النَّفْسْ ؟
أفَمِنْ أجْلِهِمُ اغْتَلْتُ الرَّجُلَ الصَّالحَ (دنكان) ؟
أوَ مِنْ أجْلِهِمُو ألْقَيْتُ سُمُومَ الحقْد بكأسِ اطْمِئْنَانى
ووَهَبْتُ الرُّوحْ - جوهرتى الخالدةَ - إلى الشيطانِ - ٧٠
عدوٌّ بنى الإنسانِ جَميعًا - حتى أجعلَ من ذُرِّيَةِ (بانكو)
من يَجْلِسُ فى العَرْشِ مُلوكًا ؟ لا . . الأفضلُ لى أنْ
أدْعُو القَدَرَ إلى الحَلَبَةْ . . وأُنَازِلَهُ حتى المَوْت !
من بالباب ؟ (يدخل الخادم وقاتلان [مأجوران])

[إلى الخادم]

اذهبْ أنت الآنَ إلى البَابِ وقِفْ حتى نَدْعُوكَ إلَيْنا !

[يخرج الخادم]

[إلى القاتلين] أَلَمْ نَكُنْ تَحَادَثْنَا مَعًا أمس ؟

القاتلان : نَعَمْ يا صَاحِبَ السُّمُوِّ المَلَكِي. ٧٥

مكبث : قولا إذن: هل بحثتُما مـا قلتُه لكما أمْس ؟ اعْلما أنه هو الذى تسبب فى الماضى فى شـقائكما . . وأنا برئٌ من ذلك ، على عكْسِ ما كنتُما تظنَّان ! ولقد برهنتُ على ذلك لكُما فى لِقَائنا الأخيـر ، وسُقْتُ لكما الأدلةَ والشـواهدَ على أسالـيبِ خداعِهِ ٨٠ وتضليلِهِ لكُما ، ومَنْ توسَّل بهم فى إيذائكمـا ، حتى أنّ كلَّ إنسـانٍ ، ولو كان ناقصَ العـقل مـأفونًا ، لابد أن يقـول هذا صنيع بانكو !

القاتل ١ : أطلعتنا عليه كله.

مكبث : نعم وزدتُ عليـه. وهذا هو الـغَرَضُ من لِقـائنا الثـانى . هل ٨٥ تريان أنّ لديكمـا من الحِلْمِ مـا يفـوقُ كُلَّ مـا عـداه ؟ حـتى تتغاضيا عما فَعَلْ ؟ هل تُؤْمِنان بالإنجيل إلى حدّ رفعِ الدعواتِ لهـذا الرجل الصـالح ولـذُرِّيَّتـه من بعـده ؟ وهو الذى انْقَضَّ بقبضـته الشديدة عليكما فأنْقَضَ ظَهْرَيْكُمـا حتى أصْبَحتُما على شَفَا القبر ، وقضى بالفَقْر على أهاليكما إلى الابد ؟

القاتل ١ : بلْ نَحْنُ رِجَالٌ يا مَوْلاى . ٩٠

مكبث : بِقَوَائِمِ الأَحْيَاءِ تُعْتَبرَانِ مِنْ جِنْسِ الرِّجَالْ ! كما تَعُدُّ

أنواعَ الكلابِ كُلّها كلابًا !
على اختلافِ كَلْبِ الصَّيْدِ عن كلْبٍ هَجِينْ !
عن السَّبَّاقِ والإسْبَانيِ ! عن الكلابِ شَعْثَاءَ وسَبَّاحَةْ !
وعن مُوَلَّدَةِ الذّئابِ وما يكونُ منها للحِرَاسَةْ ! لكنْ –
قوائمُ التَّثْمين تُدْرِجُ كل فَرْقٍ بين ما يمتازُ بالسُّرعَةْ ٩٥
وما يمتازُ بالبُطْءِأو المكْرِ!وبيْنَ كَلْبِ الصَّيْدِ او كَلْبِ الحِرَاسَةْ!
فكلُّ نَوْعٍ ها هُنا يَمتَازُ بالمَوَاهِبِ التيحَبَتْهُ بها الطبيعةُ المِعْطَاءْ!
وكلُّ نَوْعٍ ذو صِفَاتٍ مستَقِلَةْ .. حتى بِقَائِمَةِ تقولُ إنها
تَشَابَهَتْ ما بَيْنَها ! وهكذا شَأْنُ البَشَرْ ! ١٠٠
إنْ كانَ كُلٌّ منكما يَحْتَلُّ مَوْقِعَهُ بِقَائمَةِ الرِّجَالِ
ودونَ انْ يكونَ فى أَحَطُّ مَرْتَبَةْ .. فَلْيُفْصِحْ !
وسوفَ أَعْهَدُ بالمُهِمَّةِ التى أُرِيدُها إِلَيْكُمَا
فإنْ نَهَضْتُما بها قَضَيْتُما على عَدُوِّكُمَا
ونلتُمَا مَحَبَّتِى وفُزْتُما بِقَلْبِى .. ١٠٥
فإنّنى لأرْتَدِى لِبَاسَ سُقْمٍ فى حَيَاتِهْ .. وصِحَّتِى فى مَوْتِهِ !

القاتل ٢ : مولاىَ إنّنى امرؤٌ قد نالَ من ضَرَبَاتِ دُنْياهُ الخَبِيثَةِ ما يَهُدُّهْ !
ولقد تكَاثَرَتْ الرَّزَايَا فاستَشَاطَ حِقْدُ النَّفْسِ حتّى
ما أُبالِى ما فَعَلْتُ لكَىْ أرُدَّ الصَّاعَ صَاعَيْنِ !

القاتل ١ : وأنا كذلكَ أنهكتْنِىَ الكوارثْ ! وقد أصابتْنى ١١٠
جروحُ الدَّهْرِ بالكثيرِ بلْ غَدَوْتُ مُستَعدًا للرهَانِ
ولو برُوحِى نَفْسِها ! فإذا نجحتُ فسوفَ أُصْلِحُ حَالِى
وإذ فَشِلْتُ فَقَدْتُ روحى وانتهيْت !

مكبث : إذنْ علمتُمَا عِلْمَ اليَقِينِ أنّ (بانكو) يُضْمِرُ العَدَاءَ لكُمَا !

القاتلان : هذا صحيحٌ سيّدى !

مكبث : ويُضْمِرُ العَدَاءَ لى ! بل إنّ هذه العَدَاوَةَ السَّفَّاكَةْ ١١٥
توجِّهُ الطَّعَنَاتِ لى - فى كُلِّ لَحْظَةٍ يَعيشُها -
إلى فُؤادِى وحَشَاىْ ! ورَغْمَ أنّى قادرٌ بقُوَّةِ السُّلْطَانِ أنْ
أُزيحَهُ عن نَاظرِى ودونَ أنْ أُخْفِى الذى فَعَلتْ
ودُونَمَا مبررٍ سوى إرَادَتِى ، فليسَ يَنْبَغِى لى ذلكْ !
إذْ إنّ لى منْ أَصْدِقَائى . . من هُمْ كذلكَ أَصْدِقَاؤه ١٢٠
ولا يجوزُ لى فُقْدانُ وُدِّهِمْ . . وإنْ يكنْ من وَاجِبى
أنْ أَنْعِىَ الذى سبَّبْتُ مقتلَهْ ! وهكذا فإنّنى
وَدَدْتُ لو ساعَدْتُمَانى وإخْفَاءَ الذى يَجْرِى
عن العُيونِ عَامَّةً لأسْبَابٍ مُنَوَّعَةٍ وَجيهَةْ !

القاتل ٢ : وسوفَ نفعلُ الذى تَأْمُرُ يا مَوْلاَىَ بِهْ ! ١٢٥

القاتل ١ : حتّى ولوْ برُوحَيْنا -

مكبث : بل إن رُوحَ العَزْمِ والتَّصْميمِ ساطِعَةٌ خِلاَلَكُمَا

ولسوفَ آتى فى غُضُونِ ساعَةٍ على الأكْثَرْ

بموْقعِ التَّربُّصِ المكينِ بِه . . وخيرِ لحظَةٍ للانْقضَاضِ والقَضَاءِ عَلَيْه

إذْ لاَ مَنَاصَ من نَفَاذِ ذَلكَ اللَّيْلَةْ ١٣٠

على مَسَافَةٍ بعيدةٍ عن قَصْرِنا . . ولْتَذْكُرَا على الدَّوَامِ أنّنى

أريدُ إبْرَاءَ المكانِ من دَمِهْ !

كذاك حتى لا يشوبَ ذلك الإنجازَ عيبٌ أو خَلَلْ

لابدَّ مِنْ قَتْلِ ابْنِه (فليانس) أيْضًا

وهْوَ الذى فى صُحْبَتِهْ . . فَذَهَابُ ذاك الابْنِ بالغُ الأَهَمّيَّةْ ١٣٥

لِشَخْصِنَا كَقَتْلِ وَالِدِهْ ! وعليهما انْ يَلْقَيَا نَفْسَ المَصيرِ مَعًا

فى ساعةِ النَّكْبَةْ ! فَلْتَذْهَبَا وتَحْزِمَا أمْرَكُمَا . . آتيكُمَا حَالاً !

القاتلان : لقد عَقَدْنا العَزْمَ يا مَوْلاى !

مكبث : أدْعُوكُما بَعْدَ لحظةْ . . ولتَمْكُثَا الآنَ فى الدّار

[يخرج القاتلان]

وهكذا انتهـيتُ منك يا (بانكو) بلا مِرَاءْ ١٤٠

فـإنْ تكنْ تريدُ رُوحُكَ الـصُّعُودَ للسَّمَاءْ

فَيَنْبَغِى لهـا الـرَّحِيلُ عِنْدمَا يَأْتِى المَسَاءْ

[يخرج]

المشهد الثانى

[تدخل ليدى مكبث مع خادم]

ليدى مكبث : هل غادرَ (بانكو) القَصْرَ ؟

الخادم : غادَرَهُ يا مَوْلاتى . ولسوفَ يعودُ اللَّيلَةَ .

ليدى مكبث : قلْ لِلْمَلِك بأنى أرجُو أنْ أتحدثَ مَعَهُ . . إنْ كانَ لَدَيْهِ وَقْت !

الخادم : مولاتى ! السَّمْعَ والطَّاعَةَ ! [يخرج الخادم]

ليدى مكبث : ما كَسَبْنَا بلْ فَقَدْنا كُلَّ شَىْء ! إذ حَظَيْنا بالذى كُنَّا رَجَوْنا ٥

دونَ أنْ نَسْعَدَ أو يَهْنَا لَنَا ! مَنْ قَتَلْنا فَاقَنَا أمْنَا

إذْ نُعَانى من شُكُوكٍ تُفْسِدُ الفَرْحَ عَلَيْنَا !

[يدخل مكبث]

ما حالُكَ يا مَوْلاىْ ؟ ولماذَا تَنْفَرِدُ بِنَفْسِكْ

وتُصَاحِبُ فى وَحْدَتِكَ خَيَالاَت مُؤْسِفَةً أو أفْكَارا

كانَ عليْها أن تَذْهَبَ بِذَهَابِ السَّبَبِ ١٠

وخَلاَصِكَ مِمَّنْ يَدْفَعُكَ عَلَيْها؟ إنْ لم يَتَيَسَّرْ للأمر علاجٌ

فَعَلَيْنا نِسْيَانُهُ ! أمَّا مَا كَانَ فَقَدْ كَانْ !

مكبث : إنَّا جَرَحْنا هذه الأفعى فَحَسْب ! لكنَّنا لَمْ نَقْتُلْها !

ولَسَوْفَ يَبْرأُ جُرْحُها وتعودُ قادرةً على اللَّدْغِ !

بل إنَّ نابَهَا القديمَ لا يزال مُشْرعًا إزاءَ كَيْدِنا الضَّعيفْ ١٥

لكنْ ! لتنْفَصِمْ عُرَى الوُجُودِ كُلِّهْ . . لتنْهَدِمْ سَمَاؤُنَا وَأرْضُنَا جَمِيعًا
منْ قَبْلِ انْ أسْمَحَ لِلْخَوْفِ بِأنْ يُفْسِدَ مَأكَلِى ومَشْرَبِى
أو قُلْ لأحْلامِى الرَّهِيبَةِ التى تُصِيبُنَا بالرُّعْبِ كُلَّ لَيْلَةٍ
بأنْ تَنَالَ منْ مَنَامِى ! خيرٌ لَنَا انْ نَلْحَقَ الغَدَاةَ بالأمْوَاتْ
وقد بَعَثْنَاهُمْ إلى سكينَةِ الأبَدْ . . منْ أجْلِ بعْضِ سكينَةٍ لَنَا ٢٠
منْ انْ نَظَلَّ ها هُنَا نَضِجُّ فوقَ مَرْقَدِ العَذَابِ داخلَ النُّفُوس
فى جُنُونِ القَلَقِ ! (دنكان) فى قَبْرِهْ !
نَوْبَاتُ حُمَّى هَذِه الحياةِ قدْ تَوَقَّفَتْ
فراحَ فى نَوْمٍ عميقْ ! أوْدَتْ به يَدُ الخيانَةْ !
غَدَا بِمَنْجىً من سِوَاهَا منْ سُيُوفٍ أو سُمُومْ
او منْ مَكَائِدَ دَاخلِيَّةْ . . أو منْ جُيُوشٍ أجْنَبِيَّةْ
لا لَنْ يَمَسَّهُ المَزِيدُ بَعْدَ هَذَا ! ٢٥

ليدى مكبث : دَعْ عَنْكَ ذَاكَ مَوْلاىَ الكَرِيمْ ! هذا المُحَيَّا حَفَرَتْهُ الغضون
فَلْيَكُنْ كالسَّهْلِ فى انْبِسَاطِهْ ! ولْتَغْمُرِ البَسَماتُ طَلْعَتَكَ الوَضِيئَةْ
بَيْنَ الضيُّوفِ فى هذا المَسَاءْ .

مكبث : لا شكَّ يا حبيبتى ! ولى لَدَيْك رَجَاءْ ٣٠
عليكِ الاحْتِفَاءُ خَاصَّةً (ببانكو) فَوْقَ غَيْرِهْ
ولْتُكْرِمِيه بالألْفَاظِ والنَّظَرَاتِ أيْضًا ! فالآنَ ما دُمْنَا

بلا أمَانٍ يَنْبَغى سكْبُ التَّمَلُّقِ والرِّيَاءِ جدَاولاً

حتى تُطَهِّرَ ما بَلَغْنَا منْ شرَفْ ! وكذاك فالأحْرى بوَجْهَيْنا هنا

أن يُخْفيا مثْلَ القنَاعِ حقَائقَ القَلْبَيْن !

ليدى مكبث : دعْ عنك هذا . ٣٥

مكبث : يا زوجتى الحبيبة ! ذِهْنى يمُوجُ بالعَقَارِبْ !

فأنت تَعْلَمينَ أنّ (بانكو) وابنَهُ (فليانس) فى قيد الحياة

ليدى مكبث : لكنّ حَقَّ العَيْشِ فى عَقْدِ الحيَاة لَيْسَ للأَبَدْ !

مكبث : وذاك يَبْعَثُ الطُّمَأْنينَةْ ! لَيْسَا بمَعْصُومَيْن منْ ضَرْبَة قَاتلْ !

فَلْتَفْرَحي إذَنْ ! فَقَبْلَ أنْ يَطِيرَ خُفَّاشُ المَسَاء منْ رُوَاقٍ لرُوَاقْ ٤٠

وقبلَ أنْ تَدْعُوَ (هيكات) هُنَا - بِطَلْعَةٍ سَوْدَاءَ - جُعْرَانًا أتى الدُّنْيَا

بِبَعْض رَوَثْ ! وقَبْلَ خَفْقِ جَنَاحِه بِطَنينِه الوَسْنَانْ

لِيَدُقَّ ناقُوسَ المَسَاءِ لِيَدْعُوَ الأحيَاءَ للتَثَاؤُبْ

سَتَسْمَعينَ جَرْسَ فَعْلَةٍ رَهيبَةٍ يُدَوِّى !

ليدى مكبث : وأىُّ فَعْلَةٍ تلْك ؟

مكبث : فَلْتَبْرَئى منْ أَىِّ مَعْرِفَةٍ بها . . كَتَكُوتَتى العَزِيزَةْ ٤٥

حتّى تُصَفِّقى لَها ! تعالَ يا لَيْلُ فأغْلِقْ الجُفُونْ

وَضَعْ العصَابَةَ فوقَ أَعْيُنِ النَّهَارِ ذلكَ الرَّقِيقِ والشَّفِيقْ !

أَقْبِلْ فَمُدَّ فى الخفَاء يَدًا عَلاَهَا الدَّمْ

ولْتُلغِ فَوْرًا ذلكَ العَقْدَ العَظِيمْ [بين الحياة وبينهم] مَزّقْهُ
إربًا إربًا ! فإنَّهُ يُبْقى على شُحُوبِ وَجْهى ! إنّ قِوَامَ الضَّوْءِ
يَغْلَظْ . . والآنَ قَدْ طارَ الغُرابُ لوكْرِهِ فى غَابَةِ الغِرْبانْ ! 50
والصَّالحونَ السَّارِبُونَ بالنّهارِ يَبْدأونَ فى التَّثَاؤُبْ
رُؤُوسُهُمْ مَالَتْ على الصُّدورْ ! والسَّارِبُونَ السُّودُ فى اللّيْلِ أَفَاقُوا
كلٌّ يريدُ فَرِيسَتَهْ ! إنّى أراكِ قد دُهِشْتِ لما أَقُولْ
لكنّنى أَرْجُوكِ انْ تَتَمَاسكِى !
فَشُرُورِ فِعْلِ المَرْءِ إنْ بَدأَتْ سَتَقْوَى بالمَزِيدِ من الشُّرُورْ ! 55
وهكذا أَرْجُوكِ انْ تَأْتِى مَعِى !

المشهد الثالث

[المنظر حديقة عامة وبها طريق يؤدى إلى قصر مكبث

يدخل ثلاثة قتلة]

القـاتل ١ : لكنْ مَنْ كَلَّفَكَ بأنْ تَنْضَمَّ إِلَيْنَا ؟

القـاتل ٣ : مكبث

القـاتل ٢ : ولَنَا أنْ نَثِقَ بِهِ ما دامَ مُلِمًّا بمُهِمّتنا وبما كُلِّفْنا به
ولَدَيْهِ التّعْليماتُ على وَجْهِ الدِّقَّةْ

القـاتل ١ : [للقاتل ٣] إذنْ تعالَ ولْتَقِفْ مَعَنَا !

ما زالَ ذَلِكَ الوَمِيضُ من ضَوْءِ النَّهارِ فى أُفُقِ الغُروبْ ٥
الآنَ يَهْمِزُ من تَأَخَّرَ فى المَسِيرِ دَابَّتَهْ
كىْ يَبْلُغَ الخَانَ القَرِيبَ فى الوَقْتِ المُنَاسِبْ
وكادَ أنْ يَجِئَ منْ أَتَيْنَا نَطْلُبُهْ

القاتل ٣ : صَمْتًا ! أَسْمَعُ وَقْعَ حَوَافِرْ !

بانكو : [من خارج المسرح]
يا مَنْ هُنَاك آتونا بِبَعْضِ الضَّوْءْ ! هل تَسْمَعُونْ ؟

القاتل ٢ : لابُدّ أنْ يكونَ (بانكو) ! فكلُّ من دُعُوا إلى حَفْلِ العَشَاءِ ١٠
قد أَتَوْا وفِى قَصْرِ المَلِكْ .

القاتل ١ : الخيلُ تَسْتَرِيحُ [بعدَ أنْ تَرَجَّلْ]

القاتل ٣ : القَصْرُ يَبْعُدُ نَحْوَ مِيلٍ كَامِلٍ . . لكنّه لابُدّ أنْ يَقْطَعَهُ
ومِثْلَ كُلِّ الزَائِرِينَ منْ هُنا لِبَابِ القَصْرْ
سيرًا علىَ الأقْدَامْ . . هذا هو المُعْتَادْ !

[يدخل بانكو وفليانس يحمل شعلة]

القاتل ٢ : ضوء ! ضوء ! ١٥

القاتل ٣ : فإنّهُ هُوَهْ !

القاتل ١ : فَلْنَسْتَعِدّ إذَنْ !

بانكو : ستُمْطِرُ السَّمَاءُ اللَّيْلَةْ

القاتل ١ : إذنْ دَعِ الأمْطَارَ تَنْهَمِرْ !

[يبدأ القتلة الهجوم ويطفئ القاتل الأول الشعلة]

بانكو : يا للخيانة ! إلىَ الفرَارِ يا (فليانس) الحَبيبْ !

اهرُبْ اهرُبْ اهرُبْ ! فَرُبّما استَطَعْتَ الانْتِقَامْ ! ٢٠

يا أيّها الحقِيرُ قَدْ قَتَلْتَنِي !

[يموت ويهرب فليانس]

القاتل ٣ : منْ أطْفَأ الشُّعْلَةْ ؟

القاتل ١ : ألَمْ يكُنْ ذَلكَ ضِمْنَ الخُطَّةْ ؟

القاتل ٣ : لَمْ يَسْقطْ إلاّ وَاحِدْ ! هَرَبَ ابنُهْ !

القاتل ٢ : لقد خَسِرْنَا أفضَلَ النّصفَيْنِ منْ صَفْقَتِنَا

القاتل ١ : وعلى أيّةِ حَالْ ! فَلْنَذْهبْ حتّى نُخْبِرَ مكبثْ ٢٥

بمدَى ما أنْجَزْنَاهْ .

[يخرجون حاملين جثة بانكو]

المشهد الرابع

[المنظر مأدبة جاهزة ، وعلى المسرح كرسى عرش للملك وآخر للملكة . يدخل مكبث فى لباس الملك ، وليدى مكبث فى أردية الملكة . ويدخل روص ، ولينوكس ، واللوردات . والأتباع . تجلس ليدى مكبث]

مكبث : الكُلُّ هنا يَعْرِفُ مرتَبَتَهْ ! فَلْيَجْلِسْ كلٌّ فى مَوْقِعِهِ
وإلى الأوّلِ والآخرِ تَرْحِيبٌ من أعْماقِ القَلْب !

اللوردات : شكرًا لجلالتكم .

مكبث : أما نحنُ فَنَخْتَلِطُ بكلِّ المدعُوِّين . . فنكونُ مُضيفًا يُعْرَفُ بتَوَاضُعِهِ . .
لكنّ الملكةَ سَوْفَ تَظَلُّ بكُرْسِيّ العَرْش . حتّى تأتى لحظةُ تَرْحيب ٥
ربَّة هَذى الدَّارِ بكُمْ !

ليدى مكبث : قلْ بِلِسَانى يا مَوْلاَىَ إلى كُلِّ الأصْحَابِ هُنا
إنّ فُؤَادى يُعْرِبُ عن تَرحِيبى بِهِمُ !

[يدخل القاتل الأول]

مكبث : انظرى ها هُمْ يُجِيبُونَك بالشُّكْرِ العَمِيقْ
إنْ أعْدَادَ الضُّيوفِ قد تَسَاوَتْ حَوْل جَنْبَىْ هذه المائدةِ
وإذَنْ لابُدّ لى أنْ ألْزَمَ الوَسَطْ ! ١٠
ارْفَعُوا الكُلْفَةَ ! وانْشُرُوا الفَرْحَ العَميمْ !

لنْ تمرّ لحظةٌ حتى أبادلَ الجميعَ نخْبَ فَرْحة !

[يذهب إلى الباب حيث يرى القاتل الأول]

[يدخل القاتل الأول]

[إلى القاتل الأول] تلكَ آثارُ دمَاءٍ فوقَ وَجْهِكْ !

القاتل ١ : ذا إذنْ منْ دَمِ (بانكو) !

مكبث : خيرٌ لهُ بأنْ يكونَ فوقَ وَجْهِكْ

منْ أنْ يكونَ فى عُروقِهْ ! فهلْ قُتِلْ ؟ ١٥

القاتل ١ : مولاىَ . إنّهُ ذُبِحْ ! وقد ذَبَحْتُهُ بِنفْسى !

مكبث : إذَنْ فأنتَ أعْظَمُ الجميعِ فى قَطْعِ الرِّقَابْ

ولا يَقِلّ عنْكَ منْ تَوَلّى ذَبْحَ وَلَدِهْ . . (فليانس)

فإنْ تكنْ فَعَلْتَها كنتَ الفَريدَ الأوْحَدَا !

القاتل ١ : مولاىَ صَاحبَ الجلاَلَةْ ! لقدْ تَمكّن الغُلاَمُ منْ أنْ يَهْرُبْ ! ٢٠

مكبث : الآنَ اعْتَادتْنى النَّوْبَةْ ! ولَئِنْ لَمْ يَهْرُبْ لاكْتَمَلَتْ لى الدُّنْيا

وغَدَوْتُ صَحِيحًا كالمَرْمَرِ صُلْبًا كالصَّخْرِ الرَّاسِخْ

ولكانَ وُجودى فيّاضًا طَلْقًا مثل الرِّيحِ تُحيطُ بكلِّ الأشْيَاءْ !

أما الآنَ فإنى مَحْصُورٌ مَحْبُوسٌ مَغْلُولْ! وقُيودى أصْفَادٌ من خَوْفٍ

وشكوكٍ تَقْتَحِمُ النَّفْسَ بلا ضَابِطْ . لكنْ (بانكو) آمِنْ - ٢٥

القاتل ١ : الآنَ يَرْقُدُ آمنًا فى حُفْرَةٍ بلا حَرَاكْ

وبرأسِهِ عِشْرونَ جُرْحًا غَائرًا أَقَلُّها يجئ بالهَلاَكِ للْبَشَرْ !

مكبث : شكرًا لك ! الثُّعْبانُ الاكبرُ يرقدُ فى حُفْرَتِهِ والأَصْغَرُ فَرَّ

لكنّ طبيعتَه تأتيهِ إذَا شَبَّ بِسُمٍّ نَاقِعْ ٣٠

حتى إنْ لمْ يكُ ذا ناب يَلْدَغُنا الآنَ بِهِ !

اذْهَبْ وغدًا نتحادثُ ثانيةً فى هذا الموضوع .

[يخرج القاتل الأول]

ليدى مكبث : مولاىْ ! لِمَ لا تُرَحِّبُ بالضُّيوف ؟

إنّ المآدبَ إنْ لمْ تُصَاحِبْها عِبَاراتُ الحفَاوَةِ

أصْبَحَتْ كالوَجْبَةِ المُبْتاعةْ !

لابُدّ من آياتِ ترحيبٍ خلالَ وَليمةِ اللّيْلةْ . . حتى نؤكدَ أنّها

حفلٌ بهيجْ ! أمّا إذا اقْتَصَرَ اللقاءُ على الطعَامِ فأفْضَلُ الوَجَبَاتِ ما ٣٥

نلْقاهُ فى المَنْزِلْ! الحفلُ تنقصهُ المُؤَانَسَةُ . . مثل التَوابِلِ للُّحوم!

وبدونها فَسَدَ المَذَاقْ !

[يدخل شبح بانكو ويجلس فى مقعد مكبث دون أن يراه]

مكبث : شكرًا لتذكيرى بهذا ! [إلى الجميع] فَلْتَكْتَمِلْ لكُمُ الشَّهِيَّةْ

وكُلُوا هَنِيئًا ومَرِيئًا يا صِحَاب ! وبِصِحةٍ وبِعَافِيَةْ !

لينوكس : مولاىَ ألا ترغَبُ فى أنْ تَجْلِسْ ؟

مكبث : لو كانَ تحتَ ظلِّ سَقْفِنا فخرُ الوطَنْ ! ٤٠

(بانكو) الذى يُشرِّفُنا حُضورُه !

يا ليتَ أسبابَ الغيابِ تكونُ تقصيراً أُعاتبه عليْه

لا أنْ يكونَ لأىِّ مكروهٍ وقَعْ . . ناسىَ عليه !

روص : مولاى إنَّ غيابَه نَقْضٌ لوعدٍ يستحقُّ اللَّوْم !

أرجو سُمُوَّكُمْ بأن تُشرِّفَ الحضورَ بالصُّحْبَة ! ٤٥

مكبث : لكنَّ المائدةَ اكتملَتْ !

لينوكس : بل هذا المَقْعَدُ محجوزٌ لجلالتكم !

مكبث : أين ؟

لينوكس : ها هُوَ ذا يا مَوْلاىَ الأكرمُ ! ماذا يُفْزِعُ مولانا ؟

مكبث : من مِنْكُمْ فاعلُ ذلك ؟

اللوردات : ماذا تقصدُ يا مولانا الأكرم ؟

مكبث : لا تَزْعُمْ أنّى صاحبُ هذه الفَعْلَة ! لا تَهزُزْ خُصْلاتِ الشَّعْر ٥٠

المصبوغةِ بالدَّمِ فى وجهى أبدًا !

روص : فلننهضْ يا سادة ! مولانا ليس بخير !

[تلحق ليدى مكبث باللوردات]

ليدى مكبث : فَلْتَجلِسُوا يا أيّها الكُرَمَاءُ ! ذى نوبةٌ تعتادُ مولانا كثيراً

مُنْذُ أيامِ صِباهُ ! أرْجُوكمو بأنْ تَظَلُّوا فى المَقَاعِدِ

فتلكَ نَوبَةٌ مُؤقَّتَةٌ ! سرْعَانَ ما تَزُولْ ! ٥٥

إن التَفَتُّمو إليها ربّما غَضِبتْ ! وربما يَطُولُ أمرُها !
تفضّلوا بالأكْل وانْسوه تمامًا ! **[إلى مكبث]** أنت رَجُلٌ ؟

مكبث : نَعَمْ وبالغُ الجسارة ! حتى لأستَطيعُ أنْ أواجهَ الذى
يخافُه الشَّيْطانُ !

ليدى مكبث : يا لَلْهُراء الفارغِ ! ما ذاكَ إلاّ ما يُصَوّرُهُ لديكَ الخَوْف ! ٦٠
بل إنه كالخنْجَر المَرْسومِ فى الهَوَاءْ . . وقلتَ إنَّهُ
رَسَمَ الطَّرِيقَ أمامَ عَيْنِكَ نَحْو (دنكان) !
ما هذه النّوباتُ والفَوَراتُ غيرُ مَظَاهرِ كَذَّابة لِلْخَوْف !
بل ليسَ تَعْدو أنْ تكونَ منَ الحكَايَات الخُرَافيَّة !
مثل التى تَجْرى بألْسِنةِ النّساءِ أمامَ مدْفَأة الشّتاءِ ٦٥
وليس من سَنَدٍ سوى ما قَالَتْ الجَدَّةْ ! عارٌ عليك !
لِمَ كُلّ هذا الرُّعْبِ فى قَسمَاتِ وَجْهِكْ ؟
وكلُّ ما فى الأمر أنك لا تواجه غير كُرْسِيّ وَحَسْب !

مكبث : أرجوكِ أنْ تَتَطَلَّعِي ! ولتنظُرى فَتُبْصِرى ! هاكِ هُوَهْ !
ماذا تقولين إذَنْ **[إلى الشبح]** أنا لا أُبَالى !
ما دُمْتَ قادرًا على الإيمَاءِ فانْطقْ وتكلَّمْ ! ٧٠
إن كان كلُّ قبرٍ أو ضريحٍ سوف يُرْجِعُ الذى ثَوَى إلينا

فَلْنُلْقِ من يموتُ للطُّيورِ آكلةِ الجيَفْ !

[يخرج شبح بانكو]

ليدى مكبث : هل سلبَ الحمقُ رجولَتَك إلى هذا الحدّ ؟

مكبث : بحقِّ وَقْفَتِى هُنا شاهَدْتُهُ !

ليدى مكبث : تبًّا لكَ يا لَلْعَار!

مكبث : لكَمْ أُريقتْ الدماءُ قبل هذا. . فى غَابِرِ الأزْمان! ٧٥

منْ قبلِ انْ نَرَى شرائعَ التَّرَاحُمِ التى تُطَهِّرُ البشَرْ

وتَفْرِضُ الأمانْ ! بل إنّنا شَهِدْنا بَعْدَها

جرائمَ القَتْلِ التى لا تستطيعُ الأُذْنُ من أهْوالها ، سَمَاعَها !

كان القتيلُ إن تحطَمَتْ دماغُه يموتْ ثم ينتهى أمْرُهْ

والآنَ نشهدُ الذين قاموا من قُبورهم وفى رُؤوسِهِمْ ٨٠

عشرونَ جُرْحًا قاتلاً . . لكىْ يَحُلُّوا فى مكَانِنا على المقَاعدْ !

هذا يفوقُ فى غَرَابَتِهْ . . جرائمَ القَتْلِ التى نَعْهَدُها !

ليدى مكبث : يا صاحبَ المُلْكِ العَظِيمْ ! أصحابُك النُّبلاءُ فى انْتِظَارِكْ !

مكبث : إنّى نَسِيتْ ! لا تَعْجَبُوا يا أصْدِقَائى الاكْرَمينَ منّى ! ٨٥

فإنّ عندى علّةً غَرِيبةً . . لكنها ليستْ بشىءٍ عند من

يَعْرِفُنى ! هيّا ! لِنَشْرَبْ نَخْب حبّى ووِدَادِى !

ونَخْب صِحَّتِكُمْ جَمِيعًا قبلَ انْ نَجْلِسْ !

أرجوكَ أنْ تَصُبّ لى النبيذَ وهاتِ كأسًا مُتْرَعَةْ !

[يدخل شبح بانكو]

إنى لأشربُ نخبَ فَرْحِ الحاضرينَ جميعًا !

وكذاكَ نخبَ صديقِنا المحبوبِ (بانكو) . . إنا لَنَفْتَقِدُهْ ! ٩٠

ونَوَدُّ لو كان العشيةَ بيننَا ! هذا إذنْ نَخْبُ الجميعِ ونخبُهُ !

بل نخبُ كلٍّ واحدٍ لصَاحِبِهْ !

اللوردات : وإليكمو نَخْبًا يؤكدُ واجبَ الطَّاعَةْ !

مكبث : اذْهَبْ وفارقْ نَاظرِى ! واجْعَلْ أديمَ الأرْضِ يُخْفِى طَلْعَتَكْ !

إنّ العظامَ فيكَ قد خَلَتْ من النُّخاعِ والدِّماءُ باردَةْ !

وقد تَوَلّتْ قُدْرَةُ الإبْصارِ عن تِلْكَ العُيونِ الشّاخِصَةْ ! ٩٥

ليدى مكبث : يا أكرمَ النُّبلاءِ أرْجوكمْ ! فليسَ هذا غَيْرَ ما اعْتَدْناه !

لكنّنى حزينةٌ لأنهُ قد أفْسَدَ السُّرورَ فى حَفْلَتنا !

مكبث : ما يَجْرُؤ أىُّ رجالِ الأرْضِ عليه . . أجْرُؤ أنْ أفْعَلَهُ !

فَلْتَأْتِ إلىَّ كَدُبٍّ رُوسِىٍّ شَرِسٍ أوْ خرتيتٍ ذى درعٍ ١٠٠

أو بَبْرٍ من (هرقانيا) ! لَكَ أن تَخْتَارَ إذَنْ

أىَّ الأشكالِ أَرَدْتَ سوى هذا وسأثْبُتُ لكْ !

بل لنْ تَرْتَعِدَ لدىّ الأعْصَابُ الصُّلْبَةْ !

أو فارْجعْ للدُّنْيا إنْ شئت ! أقْدِمْ وتحدَّانى لمبارَزَةْ

بالسَّيفِ بظَهْرِ الصَّحْراءْ ! فإذا جَاءتْنى الرِّعْدَةُ أعْلِنْ أنّى دميةُ طِفْلَةْ ! ١٠٥

اغرُبْ عن وجهي يا ظِلاً بَشِعًا !
اغرُبْ يا مَسْخًا من وَهْمٍ خالصْ !

[يخرج شبح بانكو]

ما إن يَذْهَبْ حتى أَرْجِعَ رَجُلاً !
أَرْجُوكم ظَلُّوا بِمَقَاعِدِكُمْ !

ليدي مكبث : لقد طَوَيْتَ فَرْحَنَا كما فَضَضْتَ شَمْلَ حَفْلِنَا البَهِيجْ
بذلك السُّلوكِ الشَّاذِّ بالغِ الغَرَابَةْ ! ١١٠

مكبث : فهل نرى أَمْثَالَ هذه الأشياءِ بينَنَا ولا نَعْجَبْ ؟
وهل تَمُرُّ مثلَ غَيْمةٍ في الصَّيفِ فَوْقَنا ولا تُثيرُ أَعْمَقَ الدَّهَشْ ؟
كم تَجْعَلِينَني أُحِسُّ أنني اغْتَرَبْتُ عن ذاتي وعنْ طَبْعي إذَا
ذكرتِ أنَّك تشْهَدين هذه المَشَاهد
ولونُ وَجْنَتَيْكِ لا يَزَالُ وَرْدِيًّا ١١٥
ووَجْنَتِي قد غاضَ لَوْنُها من الهَلَعْ !

روص : أيُّ المَشَاهدِ مولاي ؟

ليدي مكبث : أَرْجُوكُمو ألا تُخَاطِبُوهُ في هذا فإنّه يَزْدادُ سُوءًا
وإنْ سألْتُموهُ زادَتْ نَوْبَةُ الهِيَاجْ ! تفضلوا إذنْ ! لِتَخْرُجُوا حَالاً
ولا تُرَاعُوا في الخُرُوجِ ما تَقْضِي بِهِ المَرَاتِبْ ! عِمتُمْ مَساءً !

لينوكس : عِمتُمْ مساءً ! وليُعَافِ اللهُ مولانا المَلِكْ ! ١٢٠

ليدى مكبث : طابَ لَيْلُكُمْ جميعًا !

[يخرج اللوردات والأتباع]

مكبث : إنّ الدِّمَاءَ تطلبُ الدّماءْ . . كما يُقَالْ ! والدَّمُ يأتى بالدَّمْ !

وقد سَمِعْنا انّ أحْجَارًا تَحَرَّكَتْ وانّ أشْجَارًا تكَلّمَتْ !

وانّ فطْنَةَ العَرّاف قد هَدَتْهُ لاكتِشَاف كامنِ الأسْبَاب والعَلائِقْ

منَ انْطلاقَاتِ الطُّيورِ مثل غِرْبَانِ البوادى والمُروجِ والعقَاعِقْ !

فذاعَ سِرُّ سافكِ الدماءِ مَهْمَا كان من كِتْمَانِه – ١٢٥

كمْ فاتَ منَ اللّيْل ؟

ليدى مكبث : كادَ بِأنْ يَشْتَبِكَ مَعَ الصُّبْحِ فلا نَعْرِفُ هذا منْ ذَاكْ !

مكبث : ما قولُك فى غَيْبَةِ (مكدَفْ) عنْ حَفْلَتنا ؟ فى هذا

عِصْيَانُ الرَّجُلِ لأمْرى السَّامى !

ليدى مكبث : فَهَلْ بَعَثْتَ يا مَوْلاَىَ مَنْ يسألُهُ ؟

مكبث : لا بل سَمِعْتُهُ مُصَادَفَةْ ! لكننى لا شكَّ مُرْسِلٌ إلَيْه ! ١٣٠

فى بَيْتِ كُلِّ واحدٍ منْهُمْ . . رَشْوَتُ من يَجيئُنى بأنْبَائه !

غدًا سأمْضى – بلْ سأمْضى فى البُكورِ إلى مُقَابَلَة مع الأخَواتْ

وسوفَ أستزيدُ من حديثِ هذه المُشَعْوِذَاتْ! عَزْمى قد استَقَرّ الآنْ !

لابُدَّ انْ أحيطَ من فَوْرى بأسْوَإ الذى يكونْ . . بأسْوَإ الوَسَائلْ!

وفى سَبِيلِ صَالحى نَحّيْتُ كلَّ شَىْءٍ آخرْ ! لقد بَلَغْتُ فى ١٣٥

خَوْضِ الدِّماءِ مَوْقِعًا عميقًا . . وهكذا فَلَوْ أردتُ أنْ أكُفَّ -
وَجَدْتُ عَوْدَتِى لِلشَّطِّ شاقَّةً كَمِثْلِ الاسْتِمْرَارْ !
رأسى يَعِجُّ بالخَوَاطِرِ الغَرِيبةِ التى ستَقْضيها يَمينى
لابدَّ من تَنْفيذِها من قبلِ أنْ تكونَ فى عِلْمِ اليَقِينِ !　　١٤٠

ليدى مكبث : تحتاجُ للنَّوْمِ الذى يَحْفَظُ للإنْسانِ طَبْعَهْ !

مكبث : هيّا إلى النّومِ إذَنْ ! أمّا خداعُ نَفْسِىَ الغريبُ بالأوْهَامِ
فَهْوَ خَوْفُ المُبْتَدِئْ ! ذاكَ الذى ما زالَ لم يَعْرِفْ
صَلابَةَ العُودِ التى يأتى بها طُولُ المِرَاسْ !
فَعَهْدُنا بِمِثْلِ هذا الفِعْلِ ما زالَ حَدِيثًا !

المشهد الخامس

[المنظر فى مكان ما . يدوّى صوت الرعد . تدخل الساحرات الثلاث ويقابلن هيكات]

الساحرة ١ : (أهيكَاتُ) مـاذا جـرَى كَىْ يلُوحَ بَوجْهِك هذا الغَضَبْ ؟

هيكات : ألَيْسَ لِغَضْبَةِ قَلْبِى إذَنْ مـــــــن سَبَبْ ؟
وهذى العَجَائِزُ عِنْدى تَجَاسَرْنَ حتى تَجَاوَزْنَ حَدَّ الأدَبْ !
وكـيفَ رَضِـيتُنَّ فى أمْرِ (مـكبثَ) هذا العَجَبْ
بِطَرْحِ الأحَاجِى وطَرْحِ قَضَايا المَمَاتِ　　٥

ودُونِى أنَا ربّة السِّحْرِ والسَّاحِرَاتِ
مُدبّرَةَ الشَّرِّ والضُّرِّ لِلْكَائنَاتِ ؟
فكيفَ إذَنْ ما دَعَوْتُنَّنِى
لأبْرزَ منْ شرِّتى قُدْرَاتى ؟
وأسْوأُ مِن ذَاكَ لَهْوٌ وسِحْرٌ غَرِيبٌ ١٠
لِذَاكَ الغُلاَمِ الشَّرُودِ الحَقُودِ الغَضُوبِ
الذى لا يَرَى ، شَأْنَ كُلِّ البَرَايَا
سِوى ما يَجِئُ إليْهِ بفَوْزٍ قَرِيبْ !
وليس مُحِبًا لكُنَّ فهيّا لتصحيح أخطائكنّ !
لِتَمْضِينَ حَالاً وقَابِلْنَنِى فى السَّحَرْ
بقَاعِ (أخيرون) نَهْرِ سَقَرْ ! ١٥
فسوفَ يجئُ إليه الفَتى (مكبثُ)
ليعرفَ بعضَ خبايَا القَدَرْ !
وأحْضِرْنَ كُلَّ الأوَانِى وكُلَّ تَعَاوِيذكُنّ
وكُلَّ الرُّقَى وسِوَاهَا إذَنْ مَعَكُنّ
وسَوْفَ أطِيرُ بلَيْلِ الهَوَائِلْ ٢٠
لتدبيرِ كَيْدٍ رَهِيبٍ وقَاتِلْ
وقَبلَ الظَّهِيرَةِ أُمْضِى جَلاَئِلْ

عـلى طَرَفِ البـــــدْرِ قَطْرَةُ بَخْرٍ
وتكْمُنُ فـيـهـا خُلاصَاتُ سِحْرِ
ســأَلْقُطُهـا قــبلَ ان تَسْقُطَا ٢٥
وســوف أُقَطِّرهـا بِغَرائبِ مكْرِى
لِتَسْتَحْضِرَ الـجِنَّ مــنْ كُلِّ وَكْرِ
لـكـىْ تَدْفَعَ الـغِرَّ فـى غَمْرِ وَهْمِهْ
إلــى أَبْشَعِ الـخَلْطِ فــى كُلِّ فِكْرِ
وإذْ ذاكَ ينْسَى المقاديرَ والمَوْتَ نَفْسَهْ
ويُعْلِى طُمُوحَاتِهِ كىْ تُجَاوِزَ مَنْطِقَ حُكْمِهْ
وينْسَى المَخَاوِفَ فى دَرْبِ هَمِّهْ ! ٣٠
وتلك المُغَالاَةُ فى ثِقَةِ المَرْءِ بالنَّفْسِ او بالزَّمـانْ
كــمــا قــد عَرَفْتُنَّ شَرُّ العدا لِبَنِى الإنْسَانْ !

[موسيقى وأغنية تقول: 'تعالىْ تعالىْ !' خارج المسرح]

أما قـد سَمِعْتُنَّ ذاكَ النداءْ ؟ فَعِفْرِيتَتِى تَسْتَحِثُّ لَحَاقِى بِهَا
وقد جَلَسَتْ فوقَ غَيْمِ الضَّبَابِ وتَنْتَظِرُ الآن طَيْرِى إلَيْها ! ٣٥

[تخرج]

الساحرة ١ : تعالَيْن أَسْرِعْنَ هيّا ! فسوفَ تعودُ إلينا قريبًا !

[يخرجن]

المشهد السادس

[يدخل لينوكس ولورد آخر]

لينوكس : ما أفْضَيْتُ به من قَبْلُ إليكْ . . يتّفقُ وآراءَكَ إجْمَالاً
وإذَنْ لكَ أنْ تَستَخْلِصَ من هذا ما شِئْتَ ! يكْفِينِي
أنْ أذْكُرَ أنّ الأحداثَ اتّسَمَتْ بِغَرَابَةْ . فلقد أعْرَبَ (مكبث)
عن إشْفَاقٍ وأسىً للأكْرَمِ (دنكان) . . بعد وَفَاتِهْ .
والمِقْدَامُ الباسِلُ (بانكو)كانَ يَسيرُ [مع فليانس] فى وَقْتٍ مُتأخرْ ٥
قلْ إنْ شِئْتَ بأنّ (فليانس) قَتَلَهْ! ما دام (فليانس) قَدْ فَرَّ !
[ساخرًا]
هلْ يجبُ إذنْ ألا يَمْشِىَ أحدٌ بعدَ حُلُولِ ظَلاَمِ اللَّيل ؟
من ذا ينكرُ أنّ القَوْلَ بأنّ الوَلَدَيْنِ (دونالبين) و(مالكوم)
قتَلا بابِ أكرمَ قولٌ بَشِعٌ مُفْزِعْ ؟ فِعْلٌ مَلْعُونْ ! ١٠
كمْ أحْزَنَ ذلكَ (مكبث) ! أفَلَمْ يَقُمْ الرَّجُلُ على الفَوْرِ -
وبِغَضْبَةِ من ثارَ لِوَاجِبِه الأسْمى - بالثَّأرِ من الرَّجُلَيْنِ المُنْحَرِفَيْنِ
فَذَبَحَهُما وهُما فى أسْرِ الخَمْرِ وقَيْدِ النَّوْمْ ؟ [ساخرًا]
أفلا نَحْسَبُ أنّ الفِعْلَ يَنِمُّ عن النُّبْلِ ؟ حقًا! وعَنِ الحِكْمَةِ أيضًا !
إذْ إنّ بَقَاءَهُما يَعْنِى إنْكَارَهُما . .
وهو كَفِيلٌ أنْ يُغْضِبَ أىَّ فُؤَادٍ خَافِقْ ! ١٥

وبِظَنّى أنْ لَوْ قَدَرَ عَلَى الزَّجِّ بِوَلَدَىْ (دنكان) فى السِّجْنِ -
ولَنْ يَقْدرَ أبدًا بِمَشيئَةِ ربّى - لأذَاقَهمَا الوَيْلْ
حتى يَعْرِفَ كُلٌّ ما يَعْنى قَتْلَ الوَلَدِ أباه !
وكَذَلكَ أمْرُ (فليانس) ! لكن يكفى ذلك .　　٢٠
إنّى أُبْلِغْتُ بأنّ صَرَاحَةَ (مَكْدَفْ) وتَغَيُّبُهُ عنْ
مَأدُبَةِ الطَّاغِيَةِ . . كانا سَبَبَ الغَضَبِ عَلَيْه .
هلْ تَعْرِفُ أيْنَ يُقِيمُ الآنْ ؟

اللورد : ابنُ الرَّاحِلِ (دنكان) . . من يَحْرِمُهُ هذا الطَّاغِيَةُ الآنَ مِنَ الميرَاثْ　　٢٥
قد لَجأ إلى قَصْرِ مَلِيكِ انجلترة . .
وقد استَقْبَلَهُ المَلِكُ الصَّالِحُ (إدوارد)
خير استِقْبَالٍ حتى أنّ عُبُوسَ الأقْدَارْ
لم يَنْتَقِصْ البَتَّةَ ممّا يَلْقَاهُ من الإكْرَامْ !
وإلَيْهِ مَضَى (مكدفْ) . . حتى يَطْلُبَ من ذاكَ المَلِكِ الأقْدَسِ　　٣٠
أن يُنْجِدَهُ باستِنْهَاضِ [أهالى] (نورثمبرلاند)
وكذلكَ (سيوارد) المِقْدامْ . . رأسُ الأشْرَافِ بها !
وبمساعدةٍ منه ومِنْهُمْ ، وبِمُبَارَكَةٍ منه تعالى فى دَعْمِ الجُهْد ،
نَرْجُو أنْ نَنْجَحَ فى عَوْدَةِ أقْوَاتِ النَّاسِ وفى نَوْمِ اللَّيْلِ سُبَاتًا
وكذلك فى تَحْرِيرِ مَآدِبنا وولَائِمنا من غَدْرِ خَنَاجِرَ تَسْفِكَ دَمَنَا!　　٣٥

وبهذا نُبْدِى الإخْلاَصَ الصَّادِقَ ونَفُوزُ بما نَحْن له أهْلٌ
من شَرَفٍ وكَرَامَةٍ ! هذا ما نَتَحَرَّقُ شَوْقًا للظَّفَرِ بِهِ !
هذى الأنْبَاءُ أثَارَتْ ذاكَ المَلِكَ فَأمْسَى يَتَهَيَّأُ للْحَرْبِ !

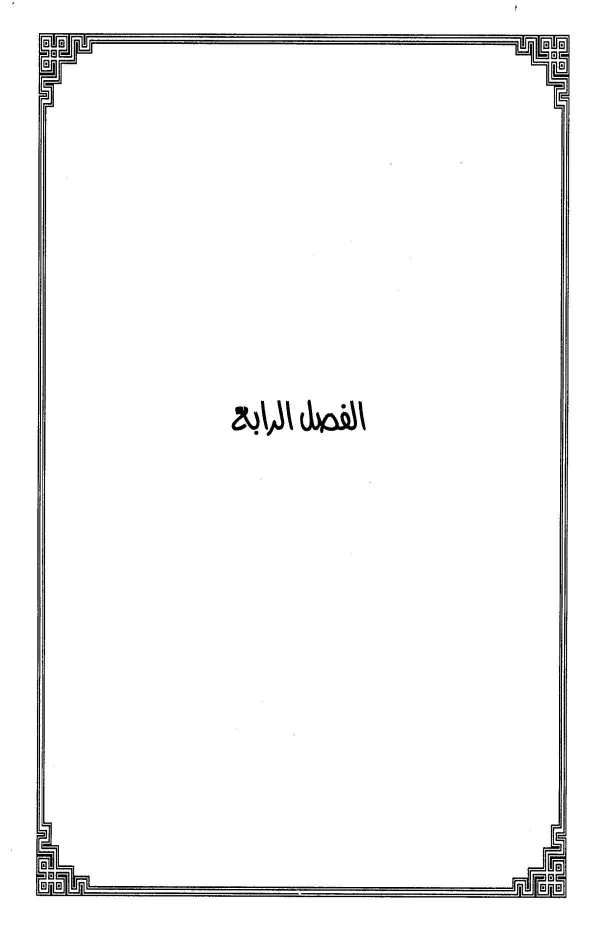
لينوكس : هلْ بَعَثَ إلى (مكدف) مَنْ يَدْعُوهُ إليه ؟ ٤٠

اللورد : بَعَثَ رَسُولاً ! لكنّ الرّفْضَ القَاطِعَ من جَانِبِ (مكدف)
بعث اكفهْرَارًا فى وَجْهِ رَسُولِ المَلِك إليْه . . فأدَار له ظَهْرَهْ
ومَضَى وهو يُغَمْغِمُ بِعبَارَاتٍ غامِضَةٍ فكأن الرَّجُلَ يقول لهُ
"وستُبْدى النَّدَمَ على هذا الرَّفْض !"

لينوكس : ولَعَلّ الرَّجُلَ إذَنْ أنْ يَحْذَرَ منْهُ فَيَبْتَعِدَ إلى ما ٤٥
تَقْضِى الحِكْمَةُ بِهْ . أدْعُو اللهَ بأنْ يُرْسِلَ لِبَلاَطِ انْجلْترَةَ
مَلاَكًا عُلْوِيًا فى التّوّ ليكشفَ مَضْمُونَ رِسَالَةِ ذاكَ الرَّجُلِ
وقَبْلَ وُصُولِهْ ! حتّى لا تتأخّرَ عودةُ بَرَكَتِهِ - سُبْحَانَهْ -
لِرِحَابِ الوَطَنِ المَقْهُورِ وتَرْفَعَ كُلَّ مُكَابَدَةٍ فى قَبْضَةِ هذا

اللورد : المَلْعُونْ. ٥٠
ولْتَصْحَبْهُ كذا دَعَوَاتِى !

[يخرجان]



الفصل الرابع

المشهد الأول

[هزيم الرعد .. تدخل الساحرات الثلاث ومعهن مرجل]

الساحرة ١ : القِطَّةُ الرَّقْشَاءُ مَــاءَتْ هـكذا ثَلاثًا

الساحرة ٢ : نعم ثلاثًا ! والقُنْفُذُ الكبيرُ صاحَ مَرَّةً

الساحرة ٣ : وعِفْرِيتى يُنَادِينى لقد 'آنَ الأَوَانْ ! آنَ الأَوَانْ !'

الساحرة ١ : دُرْنَ إِذَنْ حَوْلَ الــمِرْجَلِ دَوَرَاتْ

واقْذِفْنَ بــه أَحْشَاءً مَسْمُومَاتْ ٥

هذا ضِفْدَعُ طِينٍ ظَلَّ يَنِزُّ السُّمَّ بِمَوْقِعِه

تحتَ الحَجَرِ البَارِدِ فـى نَوْمَتِه إحـدى وثلاثين عَشِيَّةْ !

فَلْيَكُ أَوَّلَ مـا نَغْلى فى المِرْجَلِ ذى الطَّاقَاتِ السِّحْرِيَّةْ !

الجميع : فَلْيَتَضَاعَفْ فَرْطُ الـكَدِّ بِوَيْلٍ وثُبُورْ ١٠

واضْطَرِمِى يا نيرانُ فقد فَارَ التَّنُّورْ

الساحرة ٢ : وضَعُوا قِطْعَةَ ثُعْبَانٍ مِــن مُسْتَنْقَعْ

فى المِرْجَلِ كىْ تَغْلِىَ حتّى تَتَفَقَّعْ

وضَعُوا عَيْنَ السِّحْلِيَّةِ وكذلك إِبْهَامُ الضِّفْدَعْ

وبَرُ الـخُفَّاشِ هُنَا يَأتِــي ولِسَانُ الـكَلْبْ ١٥
ولِسَانُ الأفعى المَشْقُوقُ وحُمَةُ الـدُّودِ الرَّطْبْ
وكَذَاكَ جَنَاحُ الـبُومَةِ تَصْحَبُهُ رِجْلُ الـضَّبِّ
حتّى تكْتَمِلَ لنا وَصْفَةُ سِحْرٍ تأتى بِعَنَاءٍ جبّارْ
مِـثـل حَمِيمٍ جَهَنَّمَ يَغْلِى ويَفُورُ علـى النّارْ

الجميع : فَلْيَتَضَاعَفْ فَرْطُ الـكَدِّ بوَيْلٍ وثُبُورْ ٢٠
واضْطَرِمِى يا نيرانُ فقد فَارَ التَّنُّورْ

الساحرة ٣ : وكـذا بعضُ حَرَاشِفَ تِنّينٍ مع أنْيَابِ الذِّئْبِ الجَائِعْ
مُومْيَاءُ السِّحْرِ وأحْشَاءُ القِرْشِ الجَوْعَى فى البَحْرِ المَالِحْ
جِذْرُ الأعْشَابِ السَّامَّةِ والمُجْتَثَّةِ فى الظُّلْمَةْ ٢٥
كَبِدُ يَهُودِىٍّ لا يُؤْمِنُ بـالله ولا الـحُرْمَةْ
ومَرَارَةُ عَنْزٍ وشَرَائحُ شَجَرِ الـطُّقْسُوسْ
الـمُقْتَطَفَةُ وَقْتَ خُسُوفِ الـقَمَرِ الـمَنْحُوسْ !
أنْفُ الـتُّرْكِىِّ وشَفَةُ الـتَّتَرِىِّ الـكَافِرْ
أُصْبُعُ طِفْلٍ مَخْنُوقٍ وَضَعَتْهُ عـاهـر ٣٠
ذاتَ مَسَاءٍ سِرًّا فـى بَعْضِ حَفَائِرْ
ولْيَغْلظْ فـى الـحَالِ قِوَامُ مَزِيـجِ الـسَّاحِرْ
وأضِفْنَ هُنَا أحْشَاءَ الـنَّمِرِ الـكَاسِرْ

لِعَنَاصِرِ هـذا المَخْلُوطِ بِمِرْجَلِنـا الـقَاهِرْ

الجميع : فَلْيَتَضَاعَفْ فَرْطُ الـكَدِّ بِوَيْلٍ وثُبُورْ ٣٥

واضْطَرِمِى يا نيرانُ فقد فَارَ التَّنُّورْ

الساحرة ٢ : بَرِّدْنَ الآنَ الـــــمَخْلُوطَ بِدَمٍ نِسْنَاسْ

حـتَّى يُصْبِحَ فيـه السِّحْرُ قَوِىَّ البَاسْ

(تدخل هيكات والساحرات الثلاث الأخريات)

هيكات : أَحْسَنْتُنَّ صَنِيعًا! يُعْجِبُنى هذا العَمَلُ المُحْكَمْ

وَلَسَوْفَ يكونُ لِكُلٍّ مِنْكُنَّ نَصِيبٌ فى المَغْنَمْ ٤٠

والآنَ تَحَلَّقْنَ وغَنِّيْنَ حَوالَىْ هـذا الـــمِرْجَلْ

كـــــعَفَارِيتَ وجِنِّيَّاتٍ فـى حَلَقَاتٍ أَكْمَلْ

كىْ تَنْفُثْنَ الـسِّحْرَ بِكُلِّ عَنَاصِرِ خَلْطٍ أَمْثَلْ !

(موسيقى وأغنية مطلعها "يا جنيات سود ..")

(تخرج هيكات والساحرات الثلاث الأخريات)

الساحرة ٢ : فـــى إِبْهَامِى وَخْزٌ يُخْبِرُنَا

أنَّ فَتـــىً ذا خُبْثٍ يَقْصِدُنَا ٤٥

فَلْتُفْتَحْ أَقْفَالُ مَخَابِئِنَا

مَهْمَا يَكُنْ القَادِمُ لِزِيَارَتِنـا

[يدخل مكبث]

مكبث : إيه يا عَجَائِزَ الخَفَاء فى اللَّيْلِ البَهِيمِ والنَّوايَا السُّودْ

ماذَا إذَنْ تَفْعَلْن ؟

الجميع : نَفْعَلُ ما لَيْسَ يُسَمَّى

مكبث : إنّى لأُناشدُكُنّ بحقِّ إحاطَتِكُنَّ بما تَعْرِفْن -

مهما يكن النَّبْعُ لتلكَ المَعْرِفَةِ لَدَيْكُنَّ - إجابةَ ما أَسْأَلُكُنّ ! ٥٠

لا تَحْبِسْنَ العِلْمَ ولوْ أطْلَقْتُنَّ الريحَ بحيثُ تَشنُّ الحَرْبَ على

كل كَنَائسنا! أو تعلو الأمْوَاجُ بكل الزبد لتَبْتَلعَ السُّفُنَ المَاخِرَةَ بها!

أوْ لوْ حَطَّمْتُنَّ سَنَابِلَ قَمْحِ الحَقْلِ وقَطَّعْتُنَّ الأشْجَارْ !

او أوْقَعْتُنَّ حُصُونًا فَوْقَ رُؤُوسِ الحُرَّاسْ

وأمَلْتُنَّ رُؤُوسَ قُصُورِ البَشرِ وأهْرَامَاتِهِمُو ٥٥

حتى تَلْمَسَ أصْلَ قَوَاعِدِها ! وجَعَلْتُنَّ بُذُورَ نَبَاتِ الكوْنِ جَمِيعًا

تنهارُ وتُطْعِمُ فَمَ كُلِّ دَمَارٍ حتّى التُّخَمَةْ !

لا تَحْبِسْنَ إجابَتَكُنّ على سُؤْلِى !

الساحرة ١ : قلْ

الساحرة ٢ : واطلبْ

الساحرة ٣ : فَنُجيبَكْ ! ٦٠

الساحرة ١ تُراكَ تَبْتَغِى سَمَاعَ ما تُرِيدُ من أفْوَاهِنَا

أمْ منْ فَمِ الأسْيَادْ ؟

مكبث : استَحْضِرْنَ الأسْيَادَ فَأنْظُرْهُمْ .

الساحرة ٢ : صُبِّيْ يا أختُ دِمَاءَ الخِنْزِيرَةْ . . منْ أكَلَتْ كُلَّ بَنِيها التِّسْعَةْ !

وارْمِى فى النّار الدُّهْنَ السَّائِلَ من مِشْنَقَةِ القَاتِلْ ! ٦٥

الجميع : كِــبَـــارًا صِغَــارًا تَعَـــالُوا أُهِيبُ بِكُمْ

وأبْـدُوا لَنَا قُوَّةَ الـــسِّحْرِ مِـن فَوْرِكُمْ

[هزيم رعد ، يدخل الطيف الأول وعلى رأسه خُوذَةٌ كاملة]

مكبث : أخْبِرْنى يا سُلْطَانًا مَجْهُولاً -

الساحرة ١ : يَعْرِفُ ما فى رَأْسِكَ فاسْمَعْ فى صَمْتٍ ما يُخْبِرُكَ بِهِ

الطيــف : مـكـبـثْ مـكـبـثْ مـكـبـثْ ! احْذَرْ (مكـدفْ) ٧٠

احذرْ حـاكمَ (فَايفْ) ! هذا يكْفِى ! فلأَصْرِفْ !

[يختفى إذ يخرج من باب فى أرضية خشبة المسرح]

مكبث : مَهْمَا تكُنْ شكرًا لِصِدْقِ ما حذَّرْتَ منْهْ !

أصَبْتَ فى حَدْسٍ الذى أخافُ منه . أريدُ كِلْمةً أُخْرَى مَعَكَ .

الساحرة ١ : لنْ يَأْتَمِرَ بأمْرِكْ . هذا طَيْفٌ آخَرْ .

أقوَى سُلْطَانًا من هذا الأوَّلْ ! ٧٥

[هزيم رعد - يدخل الطيف الثانى وهو طفل عليه قطر من دماء]

الطيــف ٢ : مكبث مكبث مكبث !

مكبث : لوْ كانَ لدىّ ثلاثةُ آذانٍ أسْمَعُكَ بِها !

الطيف ٢ : كُنْ سفَّاكًا للدمِ وجَسوراً وحَديدَ العَزْمْ ! اضحكْ واسخرْ
من طاقةِ أبناءِ البشرِ ! لنْ يَقْدرَ شَخْصٌ ولَدَتْهُ امرأةٌ
أن يُؤْذِىَ مكبث ! ٨٠

[يهبط فى باب فى أرضية المسرح]

مكبث : وإذنْ عِشْ يا (مكدف) ! لا حاجَةَ بى أنْ أخْشَاكْ !
لكنّى سوفَ أُضَاعِفُ أَمْنِى منه وتأمينَ حَيَاتى
فى عَقْدٍ أُبْرِمُهُ اليومَ مع الأقدار ! لنْ تحيَا يا (مكدف)
وبذا أُخْبِرُ خوفى ذا القَلْبِ الشاحبِ أنْ قد كَذَبَ علىّ
وأنامُ فلا أعبأُ حتى بِهَزِيمِ الرعد ! ٨٥

[هزيم رعد . يدخل طيف ثالث : طفل مُتَوّجٌ يحمل فى يده غصن شجرة]

مَنْ هذا ؟ يَبْدو فى مَظْهرِ أبْناء مَلِكْ ! وأرى فوقَ جَبِينِ الطِّفْلْ
إكْليلَ سِيَادتِهِ العُلْيا !

الساحرة ١ : اسْمَعْ لكنْ لا تتحدثْ مَعَهُ !

الطيف ٣ : كنْ مثلَ اللَّيْثِ إذا اعْتزَّ بقُوَّتِهِ شَمَمًا وفَخَارًا !
لا تَأْبَهْ لمصادرَ تكديرٍ أو إزعاجْ ! لا تعبأْ بالمتآمرِ لهلاكِكْ ! ٩٠
لَنْ يُقْهرَ يومًا مكبثْ . . حتى تَنْهَضَ غابةُ (بيرنام) الكُبْرى
وتسيرَ إليْهِ لمُنَازَلَتِهْ !

مكبث : لنْ يحدُثَ هذا أبدًا ! من يقدرُ أنْ يجعلَ تلكَ الغَابَةَ

تمضى للحَرْبِ ويأمُرَ تلكَ الأشجارَ بأنْ
تَقْتَلِعَ جُذوراً رَسَخَتْ فى التُّرْبة ؟
هذا حَسَنٌ ! تلْكَ نُبُوءاتٌ عَذْبَةٌ ! ٩٥
وإذنْ يا مَوْتَى يا من تَبْغُونَ العصْيان ! لَنْ يُكْتَبَ لكُمُ قِيامًا
من مَرْقَدِكُمْ إلاّ إنْ قامتْ فى وَجْهِى غابةُ (بيرنام) !
ولسوفَ يظلُّ أخونا مكبث حيًّا فى مَوْقعِهِ السّامى
حتى يأتىَ أَجَلُهْ . . ويَحِينَ الحَيْن . . فَيَسِيرَ مسارَ البَشَرِ الفانين!
لكنّ بقَلْبى خَفَقَانًا يرجو أنْ يعرفَ أمرًا أوْحد : ١٠٠
إنْ كان لَدَيْكُنَّ العِلْمُ بما أَسْأَلُ فأجِبْنَ سُؤَالى
هل يُكْتَبُ لِسُلالَةِ (بانكو) يومًا ما أنْ تَحْكُمَ هذى المَمْلكةَ إذَنْ ؟

الساحرات : لا تَطْلُبْ أنْ تَعْرِفَ أكثرَ مما قيلْ

مكبث : لابُدّ أنْ تُجِبْنَنى ! حَذَارِ أن تَحْرِمْنَنى من مَطْلَبى وإلاّ
حلّتْ بكُنَّ لعنةُ الجَحيم للأَبَدْ ! أَجِبْنَنى بما أريدهُ !

[يهبط المرجل من باب سرى فى المسرح . أصوات مزمار]

لِمَ اختفَى المرْجَلْ ؟ وأىُّ أصْوات تُرَاها تلْك ؟ ١٠٥

الساحرة ١ : اظْهروا حتّى يرىَ !

الساحرة ٢ : اظْهروا حتّى يرىَ !

الساحرة ٣ : اظْهروا حتّى يرىَ !

الساحرات : فَلْتُبْصِرْ عـيـناهُ ! ولْتَغْشَ القلْبَ الأتْراحْ
كُونوا كـــــالأطْيَافِ بـكُلِّ غُدُوٍّ ورَوَاحْ ١١٠

[يدخل استعراض لثمانية ملوك، وآخرهم يحمل كرةً بلّورية في يده، ويتبع هؤلاء شبح بانكو]

مكبث : ما أكثرَ ما تُشْبِهُ شَبَحَ الرَّاحِلِ (بانكو) ! اغْرُبْ عن وَجْهى !
التاجُ على رَأسِكَ يكْوِى عَيْنىَّ ! والآنَ أتى ثانٍ !
وَجْهُكَ يا مَنْ زانَ التاجُ الذهبىُّ الهامةَ يُشْبِهُ وَجْهَ الأوّلْ !
هذا الثالثُ يُشْبِهُ من سَلَفَا! هذا رابعْ! فانْتَفِضى ذُعْرًا يا عَيْنىّ! ١١٥
يا عجبًا! هل تتصلُ سلالةُ هذا المَلِكِ إلى يومِ الدِّينْ؟ ملكٌ آخر ؟
يتلوه سابعْ ؟ لا لنْ أُبْصِرَ أكثرَ من هذا !
لكنّ الثامنَ يظهر وبيده كرةٌ بَلُّورِيَةْ . . تكْشِفُ عنْ أكثَرْ !
والبعضُ بيدِه كرتانْ . . وعَصًا مُلْكٍ لثلاثِ أُمَمْ ! ١٢٠
ما أفظعَ هذا المَشْهَدْ ! الآنَ أرى صِدْقَ نُبوءَتِكُنّ !
فمُحَيَّا (بانكو) يَبْسِمُ لى والدَّمُ يَعْلُوهُ
ويشيرُ إليهمْ [مزهوا] بِسُلاَلَتِه . . هلْ هذا حَقّ ؟

[يخرج استعراض الملوك وشبح بانكو]

الساحرة ١ : حقٌّ يا مولاىْ ! لكنْ لِمَ يبدو مـكبث مذْهولَ القَسَمَاتْ
فى وَقْفَتِــــــه تلـك ؟ وإذَنْ هيّا فـــــــورًا يا أخَوَاتْ ١٢٥

فلــننــفُثْ فى رُوحِ الـرَّجُلِ المُتْعَةْ
بــفـــنــونِ الـــمَرَحِ وأبْدَعِ صَنْعَةْ
وسأنْفُثُ سِحْرًا فى الـجَوِّ فَتَصَّاعَدَ منْهُ لُحُونْ
حـــــتّى نَشْتَرِكَ مَعًا فى دَوْرَةِ رَقْصٍ مَجْنُونْ
كَيْمَا يتـــــعَطَّفَ هذا الـمَلِكُ عظيـمُ الشّأنْ ١٣٠
ويقولَ لقد أدَّيْنا الواجـبَ فى الترحيب الآنْ

[موسيقى - ترقص الساحرات وتختفين]

مكبث : تُرَى أيْنَ هنَّ ؟ ذَهَبْنَ ؟ ألاَ إنّها فى سِجِلّ الزَّمَنْ
لساعةُ نَحْسٍ تَحُفُّ بهـا لَعَنَاتُ الأبَدْ !
لِتَدْخُلْ إلينا . . أيًا من هناك !

[يدخل لينوكس]

لينوكس : ماذا يريدُ صاحبُ الجَلاَلَةْ ؟
مكبث : ألم تَشْهَدْ السّاحِرَاتِ الثَّلاثْ ؟
لينوكس : لا يا مولاى .
مكبث : أمَا مَرَرْنَ بِكْ ؟ ١٣٥
لينوكس قطعًا لا يا مولاىْ !
مكبث ألا فَلْيَحُلَّ الوباءُ بكل هواءٍ ركِبْنَ مُتُونَهْ
ألا لَعَنَ اللهُ من وَثِقَ الآنَ فى أىّ شىءٍ يَقُلْنَهْ

أرانى سَمِعْتُ حوافرَ خَيْلٍ هناك فَمَنْ ذا عساهُ أتى يا تُرى ؟

لينوكس : اثنان أو ثلاثة يا سيدى ! ويحملون أنباءً إليكَ ١٤٠

بأن (مكدف) . . فَرَّ نحو انجلتره

مكبث : فرّ إلى انجلتره ؟

لينوكس : هذا حقٌّ مولايَ الأكرمْ !

مكبث : [جانبًا] قد استَبَقْتَ يا زمانُ مُنْجَزَاتِيَ الرّهيبةْ! ولنْ يحققَ الغايات

إنْ كانتْ مُلِحَّةً غيرُ اقترانِ الفعْلِ بالتدبيرِ والتفكيرْ ! ١٤٥

من هَذِه اللّحظةْ . . ما إن يَهُبَّ فى الجَنَان خاطرٌ حتى تحقّقَهُ يَدى!

الآنَ خيرُ وَقْتٍ لى حتى أُكَلّلَ الأفكارَ بالأَفْعَالْ

لا بلْ ستغدو خاطرَاتى ذاتُها أَفْعالى !

وإذنْ أُفَاجئُ حصْنَ (مكدف) . . وكذاكَ أستَوْلى علىَ (فَايفْ)

وبَعْدَهَا يُجَنْدلُ الحُسَامُ زَوْجَتَهْ . . وكُلَّ أطْفَالهْ . .

بلْ كُلَّ فَرْدٍ سَيِّءِ الطَّالعِ من نَسْلِهْ ! ١٥٠

ولنْ أُضيعَ الوقتَ فى تَفَاخُرِ الحَمْقى !

وسوف أُمضى الفعْلَ فوراً قبلَ أن يَفْتُرَ عَزْمى

لنْ أطلبَ الآنَ رُؤًى جديدةْ ! [**إلى لينوكس**] أينَ الرِّجَالْ ؟

هيّا معى فَدُلَّنى على مكَانِهمْ !

[يخرجان]

المشهد الثانى

[تدخل ليدى مكدف وابنها وروص]

ليدى مكدف : وماذا تُرَاهُ فَعَلْ ؟ فَأَرْغَمَهُ أنْ يُغَادِرَ أَرْضَ الوَطَنْ ؟

روص : عَلَيْكِ بِصَبْرٍ جَمِيلٍ أقُولُ –

ليدى مكدف : ولكنّه ما صَبَرْ ! وفَرَّ وكانَ الفِرَارُ جُنُونًا !

فإنّ المخَاوِفَ قد تَجْعَلُ المرءَ بادِى الخِيَانَةْ . .

وإنْ لَمْ تَصِمْنَا الفِعَالُ بأىِّ خِيَانَةْ !

روص : وأنَّى إذَنْ لَكِ أنْ تحْكُمى . . إذا كانَ فَرَّ 5

نتيجةَ خَوْفٍ ولَيْسَ بِدَافِعِ حِكْمَةْ ؟

ليدى مكدف : وأىُّ حِكْمَةٍ فى هَجْرِ زَوْجَتِهْ ؟ فى هَجْرِ أَوْلاَدِهْ ؟

فى تَرْكِ مَنْزِلِهْ ؟ وكُلِّ أمْلاَكِهْ ؟ فى مَوْقِعٍ يَفِرُّ منه نَاجِيًا بِنَفْسِهْ!

بل لا يُحِبُّنَا ! وليْسَ عِنْدَهُ رِوَابِطُ الحَنَانِ الفِطْرِى !

فإن طَيْرَ النَّمْنَمَةْ – وتلك أصْغَرُ الطُّيورِ قَاطِبَةْ –

تهبُّ للدِّفَاعِ عن صِغَارِها فى عُشِّها إنْ اعْتَدَتْ عليه بُومَةْ ! 10

هذا السُّلوكُ كُلُّهُ خَوْفٌ ولَيْسَ فيه حُبّ !

بل لا يَنِمُّ عن عَقْلٍ وحِكْمَةْ ! إنّ الهُروبَ نَفْسَهُ إذَنْ

يُجَافِى كُلَّ مَنْطِقْ !

روص : لا يا ابْنةَ العَمِّ العَزِيزةْ ! أرجوكِ رُوضِى النَّفْسَ بالجَلَدْ !

وزَوْجُكِ النَّبِيلُ عاقِلٌ حكيمٌ ! وخَيْرُ من يُحيطُ بالذى ١٥
قد تَقْتَضيه هذه الأحْوالُ غيرُ المُسْتَقِرّةْ ! لَيْسَتْ لَدَىَّ
جُرْأةُ الإفصَاحِ عن أكثرَ منْ هذا ! لكنّ قَسْوَةَ الزَّمَانِ عِنْدَنَا
تُحيلُنَا ، ودُونَ أنْ نَدْرِى ، إلى خَوَنَةْ ! إذْ إنّه لَيَدْفَعُ الإِنْسَانْ
لِلْخَوْفِ من شَائِعَةٍ ودُونَ أنْ يَدْرِى الذى يَخَافُهُ فيها ٢٠
لكنّه يَظَلُّ فى بِحارٍ هائجاتٍ عاصِفَاتٍ طَافِيًا
يسيرُ فى كُلِّ اتجاهٍ دونَ أنْ يَلْقَى مَسَارًا صَائِبًا !
أَرْجُو السَّمَاحَ الآنَ بالرَّحِيلِ لى . . لكنّنى أعودُ كىْ أَلْقَاكِ قبل أنْ
تَمُرَّ فترةٌ طويلةْ ! إنّ الامورَ إنْ تَسُؤْ فتبلغُ الحَضِيضْ
لابُدَّ أنْ تَقَرّ فى ذاك القَرَارِ أو تعودَ لِلّذى كانتْ عليْه
وعندهَا تتحسَّنُ الأحْوال ! وأنتَ يا ابنَ عَمِّىَ الجَميل ! ٢٥
بُورِكْتَ منْ فتىً صَغِيرْ !

ليدى مكدف : هذا لَهُ وَالِدْ ! لكنْ بِلاَ وَالِدْ !

روص : يا حُمْقَ ما أَفْعَلْ ! إنّى إذا مكثتُ مُدّةً أَطْوَلْ
فسوفَ أَنْتَهى إلى ما فيه عارٍ بل يكوُن فيه ما يجرحك!
أرجُو السَّماحَ بالرّحيلِ فَوْرًا ! ٣٠

[يخرج]

ليدى مكدف : بُنَىَّ إنّ والدكْ . . فى عداد الموتى ! فـما الذى يكون من أمرنا ؟ وكيف تستطيع أن تعيش ؟

الابن : كما تعيشُ يا أمىّ الطيورُ !

ليدى مكدف : إذنْ تقتاتُ بالدّيدانِ والذُّباب ؟

الابن : أعْنى بكلّ ما أجدُه . . فهكذا تعيش !

ليدى مكدف : يا طيرُ أيا مسكين ! لنْ تعـرِفَ يومًا أنْ تخشى شبكةَ صيّادٍ أو فَخَّ الصَّمْغِ المنصوبْ ! أو أىَّ شِرَاكٍ وأَحَابِيلْ ! ٣٥

الابن : ولماذا أخشاها يا أمىّ ؟ لا تُنصبُ أىُّ شِرَاكٍ لمساكينِ الطّيْر ! وأبى ليسَ بِمَيّتْ . . مهما زَعَمَتْ أقوالُك !

ليدى مكدف : لا بل ميّت . كيف ستجدُ لنفسك عِوَضًا عنه ؟

الابن : بل كيف ستجدين بديلاً عن زوجك ؟

ليدى مكدف : أقدرُ أن أشترىَ لنفسىَ عشرين . . فى أىّ الأسواقِ أردْت ! ٤٠

الابن : إذنْ تشترين فقط كى تبيعى !

ليدى مكدف : إنك تتلاعـبُ بالألفاظِ تلاعُـبَ طفـل ! لكـنّ ذكاءَك أكبرُ من سنّك !

الابن : فهل كان والدى خائنًا ؟

ليدى مكدف : نعم هو خائن !

الابن : ما معنى خائن ؟ ٤٥

ليدى مكدف : الخائنُ من يَحْنثُ فى قَسَمِهْ !

الابن : وهل كل من يَحْنثُ فى قَسَمٍ خائنٌ ؟

ليدى مكدف : نعم ! فكل حانثٍ خائن ! وينبغى شَنْقُهْ ! ٥٠

الابن : هل ينبغى شنقُ الذين يُقْسمون ثم يَحْنثون ؟

ليدى مكدف : كل واحد منهم !

الابن : ومَنْ عليه شنقهم ؟

ليدى مكدف : من يَصْدُقونَ وَعْدَهُمْ !

الابن : إذن فإن الحانثين فى أيمانهم لدينا أغبياء ! فأعداد الذين يحنثون فى أيمانهم كبيرة وتكفى لانتصارهم على من يصدقون وعدهم وشنقهم ! ٥٥

ليدى مكدف : الله يُعينُكَ يا قِرْدِى المِسْكينْ ! لكن كيفَ ستلقَى عِوَضًا عنْ والدِكَ الرّاحلْ ؟

الابن : لو كان تُوُفِّىَ لبكيتِ عليه أنت ! لكنك لا تبكين عليه ! تلك إذنْ بُشْرى لى أنْ سَرْعان ما يكونُ لى أبٌ جديد ! ٦٠

ليدى مكدف : يا لَكَ من ثرثار ! ما أغْرَبَ ما تحكى !

[يدخل رسول]

الرسول : بُورِكْتِ يا كريمةً غرّاء ! لا تعرفين من أكونُ لكنّى أحيطُ بالمكانةِ العُلْيَا التى تَزِينُكْ !

أَخْشَى عليكِ أخطارًا وشيكةً تكادُ أنْ تُلِمّ بِكْ
فإنْ قَبِلْتِ النُّصْحَ مِنّى .. على تَواضُعِى فى المَنْزِلَةْ ٦٥
فَغَادِرى هذا المكان ! ولْتَصْحَبِى كلَّ صِغَارِكْ ! يبدو بأنّنى
جاوزتُ فى خُشونَةِ القَوْلِ الحُدودَ حينَ أَلْقَيْتُ المَخَاوِفَ فى فُؤَادِكْ
لكنّ إحْجَامِى عن التَّحْذيرِ قَسْوَةٌ أَشَدُّ إذْ دَنَا منك الخَطَرْ
أَدْعُو الإلَهَ أنْ يُنْجِيكِ ! لا أستطيعُ أنْ أَبْقَىَ فَلَسْتُ أَجْرُؤْ !

[يخرج الرسول]

ليدى مكبث : لكنْ أَيْنَ أَفِرُّ الآنْ ؟ إنّى لم أُذْنِبْ ! لكنّى اذكرُ أنّى ٧٠
فى هذى الدُّنيا الأَرْضِيّةْ .. وكثيرًا ما يَمْتَدِحُ النَّاسُ الشَّرّ
أما الخَيْرُ فأحيانًا ما يُعْتَبَرُ من الحُمْقِ المُنْذِرِ بالخَطَرِ !
لكنْ ما سببُ لُجوئِى لِدِفَاعِ الأُنْثَى هذا
أىْ إنْكارِى أنّى اذْنَبْت !؟ أىُّ وجوهٍ تلك ؟ ٧٥

[يدخل القتلة]

قـاتل : أين زوجك ؟

ليدى مكبث : بمكانٍ أرجو ألاّ يتدنّسَ بوجودِ رجالٍ مثلكمُ !

قـاتل : إنه خائن

الابن : هذا كَذِبٌ يا شرّير ! يا ذا الشَّعْرِ الأشْعَثْ !

قـاتل : اخْرَسْ يا بَيْضَةْ ! يا ثَمرًا فجًا لِخيانَةْ ! ٨٠

[يقتله]

الابن : قَتَلنِىَ الوغْدُ أيًا أمّى ! هيًا للهَرَبِ إذَنْ أرْجُوكِ !

[تخرج ليدى مكدف وهى تصرخ 'جريمة قتل ! جريمة قتل!'

يتبعها القتلة وابنها]

المشهد الثالث

[يدخل مالكوم ومكدف]

مالكوم : فَلْنَقْصِدْ رُكْنًا مَهْجُورًا وظَلِيلاً حتّى نسْكُبَ

دَمْعَ القَلْبِ المَحْزُونِ إلىَ أنْ يَفْرَغْ !

مكـدف : الأحْرى أنْ نَمْتَشِقَ حُسَامًا بتارًا ونَهُبَّ

لنَجْدَةِ وَطَنٍ سَقَطَ جَرِيحًا ! فى كلِّ صَبَاحٍ تَعْلُو

أنّاتُ أرَاملَ أخرى وبُكَاءُ يتامىَ أُخْرىَ

ويثورُ من الأحْزَانِ النّاشئة الحَرَّى ٥

ما يلْطُمُ وَجْهَ سَمَاءِ الكَوْن

حتىّ أنّ الأصداءَ تقولُ لنا كمْ تَرْثى لاسْكُتْلَنْدا

وتَصيحُ صِياحًا مُتّصِلاً لِيُرَدِّدَ بعضَ مَقَاطِعِ لَفْظِ الأحْزَانْ !

مالكوم : سأنْدُبُ الذى أُصَدِّقُهْ ، كما أُصَدِّقُ المَوْثُوقَ من صِحَّتِهِ !

ما أستطيعُ أنْ أُصْلِحَهُ سأُصْلِحُهُ . . إذا وجدتُ لحظةً مُواتيةْ ١٠

أما الذى ذكرتَهُ فقد يكونُ صادقًا ! فإنّ هذا الطّاغيَةْ –

هذا الذى يُصيبُ بالقُروحِ ألْسُنَ الذين يَنْطِقُونَ باسْمِهِ وحَسْب –

كنّا نقولُ ذاتَ يومٍ إنه ذو عِفَّةٍ ! وكنتَ أنتَ مُولَعًا بِحُبِّهِ !

للآنَ لم يَمْسَسْكَ منْهُ ضرٌ ! لكنّنى صَغيرْ !

وقد تَرَى لَدَىَّ بعضَ ما تَرَاهُ فيهِ . . وربّما اقْتَضَتْ حَصَافَتُكْ ١٥

تقديمَ قُرْبَانٍ لإرْضَاءِ الإلهِ الغَاضِبِ

فكأنّنى حملٌ وَديعٌ طَاهِرٌ وضَعيفْ !

مكـدف : لستُ خَئُونًا !

مالكـوم : لكنْ مكبثْ خَوَّانْ ! أَمْرُ السُّلْطَانْ

قد يُفْسِدُ حتّى أصحابَ الطّبْعِ الصالحِ والفاضلْ ! ٢٠

لكنّى أرجُو الصَّفْح !

فَظُنُونى لنْ تَفْتِنَتَ على طَبْعِكْ ! ومَلاَئِكُنَا ما زَالَتْ نُورَانيّةْ

حتّى بعدَ سُقُوطِ الوهّاجِ الأكْبرِ إبليس! لو كانتْ كلُّ شرورِ الدُّنيا

قادرةً أن تَكْتَسِىَ قِنَاعَ جَمالٍ فالحُسْنُ الصادقُ لا يَخْفَى أبدًا !

مكـدف : إنّى فَقَدْتُ الأمل !

مالكـوم : أتُرى اتّفَقَ ضَيَاعُ الآمالِ ونَشْأةُ سوءِ ظُنُونى ؟ ٢٥

كيفَ تَرَكْتَ الزَّوجَةَ والأطْفالَ بلا درْعٍ والأُسْرَةُ أثْمنُ ما

يَحْفِزُ إنْسان ؟ كيفَ تَخَلَّيْتَ ودون وَدَاعٍ عن أقْوى
وأشَدِّ عُرىَ الحُبِّ البَشَرِىّ ؟ أرجو ألاّ تتصوّر أنّ شُكوكى
تَنْتَقِصُ من الشَّرَفِ لديك ! ما مَصْدَرُها إلاّ طَلَبُ الأمْنِ لِنَفْسى
فعساكَ تكونُ الفاضلَ والبَرَّ . . مهما يَجْنَحْ بى الظّن !   ٣٠

مكبث : فَلْتَنْزِفْ دمَك غَزِيرًا يا وَطَنًا مِسْكِينْ !
يا طاغيةً اكبرَ وَطِّدْ أُسَسَ بِنَائِكَ فيه ! فالخيرُ لَدَيْنا
لا يجرؤُ أنْ يُوقِفَ أفْعَالَكْ ! وتَمَتَّعْ بِرِدَاءِ الظُّلْم !
فحقوقُ المَلِكِ الظّالِم قد ثُبِّتَتْ ! والآنَ وَداعًا يا مَوْلاَىْ !
إنّى لا أرْضَى انْ أُصْبِحَ ذا خُبْثٍ مهما يكُنْ الظَّنُّ لديْك   ٣٥
بل مهما يَمْنَحْنِى الطّاغِيَةُ من المُلْكِ الشّاسِع
وثَرَاءِ الشَّرْقِ كذلك !

مالكوم : لم أقْصِدْ أىَّ إهَانَةْ ! وأنا لا أتكلّمُ لِمُجَرَّدِ خَوْفى منك
فأنَا أشْهَدُ وَطَنِى وهو يَغُوصُ ويرزَحُ فى نِيْرِ الظُّلْم !
يبكى بل يَدْمَى وجُروحُ الجَسَدِ تزيدُ على مَرِّ الايامْ   ٤٠
أعتقد كذلك أنّ الايدى لنْ تتوانَى عنْ رَفْعِ السيفِ
مناصرةً لِحقُوقى . . ولقد عَرَضَ علىّ هُنا مَلِكُ انْجلترة الاكْرَمُ
جيشًا من آلافِ صَنَادِيدِهْ ! لكنّى وبرغْمِ التأييدِ البَالِغ
بلْ حتّى منْ بعْدِ الوَطْءِ على رأْسِ الطّاغِيةِ

أو رَفْعِ الرَّأسِ الظَّالِمَةِ على طَرَفِ السَّيْف ٤٥
أعتقدُ بأنّ بلادى ستُكابدُ **شراً** أكبرَ مِنْ ذى قَبلْ !
وتزيدُ مُعَانَاةُ النَّاسِ بشتَّى الصُّوَرِ فَتَتَجَاوَزُ كُلَّ حدودٍ
بعدَ تولّى مَنْ يَخْلُفُ ذاكَ المَلِكَ على العَرْش !

مكدف : ومن تُرى يكون ؟

مالكوم : أقصدُ نفسى! فَغُصُونُ النَّفْسِ لدىَّ مُطَعَّمَةٌ بفُروعٍ منْ شتَّى ٥٠
أشجارِ الشَّرّ ! أما حينَ يَحينُ الوَقْتُ وتَتَفَتَّحُ كلُّ بَرَاعِمِها
فسيبدو لونُ المَلِكِ الأسْودُ مكبث. . أبيضَ **ونَقِيًّا** مثلَ الثَّلْج!
ولسوْفَ يقولُ الوَطَنُ المسكينُ بأنّ الرَّجُلَ وديعٌ كالحَمَلِ إذا
قُورنَ بشُرورى غَيْرِ المحدودة !

مكدف : لنْ يأتِىَ شيطانٌ ملعونٌ منْ أىِّ فَيَالِقِ أهْلِ النّار البَشِعَةْ ٥٥
حتّى يتفوَّقَ فى ألوانِ الشرّ على مكبث !

مالكوم : أعترفُ بأنّ الرَّجُل هنالك سَفَّاكٌ للدَّمِ شَهْوَانِىٌّ داعرْ
وبَخِيلٌ خَدَّاعٌ ومُرَاءٍ وخَبيثٌ مُتَهوِّرْ !
بل يَنْضَحُ بجميعِ خَطَايا البَشَرِ المعْروفة ورَذَائلِهِمْ
لكنّ الشَّهْوَةَ عندى بِئْرٌ لا قاعَ لها ! ٦٠
لنْ تَكْفِينِىَ زَوْجَاتكمو وبَنَاتكمو! لنْ أُعفِىَ زَوْجًا أو بِنْتًا أو أُما
أو حتّى خادمةً! لنْ تكْفِىَ هذى أو تِلْكَ لِمَلْءِ صَهَاريجِ الشَّهْوَةِ

فى نفسى ! والشَّبَقُ لَدَىَّ يُذَلِّلُ كُلَّ العقَبَاتِ

ويَسْحَقُ كُلَّ محاولةٍ لمعارضَتى ! الأفضلُ أنْ يبقى مكبث

من أنْ يحكُمَ رَجُلٌ مثلى ! ٦٥

مكدف : إنّ تطرّفَ نفْسٍ فَتًى فى إشْباعِ مَلَذّاتِهْ

طُغْيَانٌ يَجْتاحُ الفطرَةْ ! كم أخْلىَ عَرْشًا

من صاحِبِهِ الهَانئِ قبلَ أوَانِهْ ! كم أسقَطَ مَلِكًا عنْ مُلْكِهْ !

لكنْ لِمَ تَخْشَى أنْ تَسْتَمْتِعَ بِحُقُوقِكْ ؟

لكَ أنْ تَغْترِفَ مِنَ المُتَعِ الوَافِرَةِ هنالكَ ما شِئْتَ وأنْ ٧٠

تَبْدُوَ ذا طبعٍ باردْ ! اخْدَعْ أهْلَ زَمَانِكْ !

ما أكْثرَ منْ تتوافَرُ فيهنَّ الرَّغْبَةْ !

بل إنى لا أعتقدُ بأنّ نُسُورَ الشَّهْوَةِ فيكَ ستَقْدِرُ أنْ

تَزْدَرِدَ جميعَ اللاتى سوفَ يُقَدِّمْنَ إلى المَلِك النّفسَ إذا ٧٥

أحْسَسْنَ لديْه المَيْلَ إليْهِنّ !

مالكوم : وإلى جَانبِ ذلكَ أشعُرُ فى طَبْعى بِشُذُوذِ التّركيبْ !

جَشَعٍ لا يُمكِنُ كبحُ جِمَاحِهْ ! فإذا وُلِّيتُ المُلْكَ

قضيتُ على النُّبلاءِ لكىْ أرِثَ أرَاضيهِمْ !

وامتدّتْ عَيْنى لِجَوَاهِرِ هذا أو مَنْزِلِ ذاك ! ٨٠

وغَدَا استِفْحَالُ ثَرَائى فَاتِحَةَ شَهِيّةْ

يَزْدَادُ بِهِ جُوعى ! وسأفْتَعِلُ خِلاَفَاتٍ ظالمةً مع خُلَصَائِى
والأبْرارِ واختلقُ ضُروبَ شِجَارٍ كىْ أقْتُلَهُمْ
طَمَعًا فى ثَرْوَتِهمْ !

مكدف : لِلْجَشَعِ جذُورٌ تَضْرِبُ فى أعْمَاقِ النَّفْس ! ٨٥
وهْى جُذورٌ أخبثُ بل أبْقَى من شَهْوَةِ صَيْفِ العُمْر
بل كانتْ سَيْفًا قتَلَ لدينا مَلِكًا بَعْدَ مَلِكْ !
لكنْ لا تَخَفْ البتّةْ ! فلدينا فى اسكتلندا ثَرَوَاتٌ تكفى
ما تطمعُ فى الظَّفَرِ به وَحْدَكْ ! تلك رَذَائِلُ مُحْتَمَلَةْ
إنْ وُضِعَتْ فى مِيزَانِ فَضَائِلِكَ الأُخْرَى ! ٩٠

مالكوم : لكنّى دونَ فَضَائِلْ ! أمّا ما يَجْدُرُ منْها بالمَلِكِ الحَقّ
من عَدْلٍ او صِدْقٍ او كَرَمٍ ومُثَابَرَةٍ او تَقْوىً او صَبْرٍ وجَلَدْ
أو مِثْلِ شَجَاعَتِهِ وتَوَاضُعِهِ أوْ رَحْمَتِهِ وثَبَاتِهْ
أو عدمُ الإسرافِ بأىِّ مُيولٍ مَهْما كانَتْ
فانا لَسْتَ أُسِيغُ لها طَعْمًا ! بلْ إنّى أحْفِلُ ٩٥
بِصُنُوفِ النَّزَعاتِ الآثِمَةِ وأتَفَنّنُ فيما أقْتَرِفُ من الآثامْ !
بل إنّى لوْ دانَ لىَ السُّلْطَانُ لأقْدَمْتُ على إهْرَاقِ
الدَّرِّ العَذْبِ لأىِّ وِفَاقٍ حتّى اسْكُبُهُ فى أغْوَارِ جَهَنَّمْ !
وَلأحْدَثْتُ الخَلْطَ فَزَلْزَلْتُ سَلاَمَ الكَوْنِ وأمْنَهْ

ولَبَدَّدْتُ الوَحْدَةَ بيْن النَّاسِ على ظَهْرِ الأَرْض !

مكدف : واهًا لَك يا سكتلندا وَاهًا لَكْ ! ١٠٠

مالكوم : هل يَصْلحُ شخصٌ دَيْدَنُهُ هذا للحكمِ . . تكلّمْ !

إنى أتّصفُ بهذا كُلّهْ !

مكدف : يَصْلُحُ لِلْحُكْم ؟ بل لَيْسَ جَديرًا بالعَيْشْ ! يا أُمّتَنا التَّعِسَةْ !

فَوْقَك طاغيةٌ لاحَقَّ لَهُ في المَنْصِبْ

وعَصَا المُلْك بيَدِه لونُها الدم !

فمتى ترجعُ لَك أيامُ العافيَةِ الحَقَّةْ ١٠٥

ما دامَ وريثُ العَرْشِ الشَّرْعِيُّ مُدَانًا مَلْعُونًا حتّى بلسانهْ !

بلْ ويُلَوّثُ سُمْعَةَ كُلِّ سُلالَتِه !

كانَ أبوكَ الملكُ **تقيًا** وَرِعًا . . والملكةُ والدتُكَ كانتْ

تقْضِى الوقتَ رُكوعًا أكثرَ ممّا تقفُ على قَدَمَيْها !

لم يَكُ يَمْضِى يومٌ من أيّامِ الدُّنيا ١١٠

دونَ تَذَكُّرِ يَوْمِ حِسَابِ الآخِرَةِ ! أَسْتَوْدِعُكَ الله الآن !

هذى الآثامُ المنسوبةُ بِلِسَانِكَ لَكْ

هىَ ما أخْرَجَنى منْ أَرْضِ اسْكُتْلَنْدَا ونَفَانى هذا المَنْفَى !

واهًا لَكَ يا قَلْب ! آمالُك تتحطّمُ فى هذى اللّحظةْ !

مالكوم : يا (مكدف) ! هذا الإحساسُ المشبوبُ وليدُ كمالِ الخُلُقِ ! ١١٥

ولَقَدْ نَزَعَ مِنَ النّفس شُكوكى السَّوْدَاءْ . . بل أقنعَ فِكْرى
أنّك ذو صِدْقٍ حَقٌّ وشَرَفْ ! ولقد حاولَ مكبثُ الشيطانىُّ
بشتى أمثالِ الحيلةِ هذى أنْ يَسْتَدْرِجَنى
كىْ أرجعَ فأعودَ لِسَطْوَةِ بَطْشِهْ !
ولذلك فالحكمة تطلب خفض جناحى
كىْ لا أتسرعَ فأصدّقَ كل كلام ! ١٢٠
لكنْ فلْيَشْهَدْ ربىّ الأعْلى الآنَ على صِدْقِ حديثى لَكْ !
ها أنَذَا أطْلُبُ الاسْتِرْشَادَ بِرَأْيِكْ !
وكذلك أنْفِى ما كنتُ نسبتُ لِنَفْسى منْ نَقْصٍ ومَثَالِبْ !
ها أنَذَا أُنْكِرُ كلَّ عيوبٍ أو آثامٍ فى ذاتى
وأُقِرُّ بأنَّ الطبعَ لدىَّ يُخَالفُ هذا كلّهْ ! ١٢٥
لمْ أقْرَبْ حتّى الآنَ امرأةً وَاحدةً ! لمْ أحْنِثْ يَوْمًا
بِيَمينٍ أقْسَمْتُهْ ! بلْ إنّى أزهدُ ما هُوَ مِنْ حَقّىّ !
لم أجْنَحْ يَوْمًا لخيانةِ عَهْدٍ كنتُ قَطَعْتُهْ !
أو لِوَشَايةِ أحَدٍ بلْ حتّى أنْ أشِىَ بإبليسَ إلى صَاحِبِهِ !
وأرىَ فى الصِّدقِ من البَهْجةِ ما يَعْدلُ بهجةَ هذى الدُّنْيا فى عَيْنِى ! ١٣٠
لم أكْذِبْ يَوْمًا إلاّ حينَ ذَمَمْتُ خِصَالِى لَكَ منْ لَحْظَةْ !
وحقيقةُ ذاتى طَوْعُ بَنَانِكْ . . وكذلكَ طوعُ بلادِى المِسْكينةْ !

وقُبَيْلَ مَجيئكَ كانَ الشيْخُ القائدُ (سيوارد) – ولَدَيْه جَيْشٌ
من عَشْرَةِ آلافِ مُقَاتِلْ – يتأهَّبُ للزَّحْفِ على اسْكتلندا ! ١٣٥
هيّا نَمْضِى الآنَ إليْها ! وعَسَى أنْ تَظْفَرَ بالنَّصْرِ فَهذَا
ما يَفْرِضُهُ عَدْلُ قَضيّتِنا ! لكنْ . . لِمَ تَلْتَزِمُ الصَّمْت ؟

مكدف : لَيْسَ مِنَ السَّهْلِ التَّوْفيقْ
بيْنَ المُحْزِنِ والسَّارِّ مِنَ الأنْباءِ إذَا جَاءَتْ فى وَقْتٍ وَاحِدْ !

[يدخل طبيب]

مالكوم : لا بَأْسَ نعودُ إلى ذَلِكَ حَالاً !
[إلى الطبيب] أرْجوكْ ! هلْ تَعْرِفُ إنْ كانَ المَلِكُ سيَأْتى ؟ ١٤٠

الطبيب : نعمْ سيّدِى ! فَثَمّ لَفيفٌ من التُّعَسَاءِ يُعَانُونَ دَاءً غَريبًا
ويَرْجُونَ عنْد المَليكِ الشِّفاءْ ! وقد أَعْجَزَ الدَّاءُ كلَّ الأطِبّاءِ
من نُطُسٍ حَاذِقينَ ولكنّ لَمْسَةَ هذا المَليكِ
– وفيها قَداسَةُ وَحْيِ السّماءِ – تُبَشِّرُهُم بِشِفَاءٍ سَرِيعْ ! ١٤٥

مالكوم : شُكْرًا إليكَ أيّها الطَّبيبْ !

[يخرج الطبيب]

مكدف : ماذا يَعْنيه بهَذَا المَرَضِ ؟

مالكوم : المَرَضُ يُسَمّى 'شَرَّ المَلِك'
هذا الملكُ الصّالحُ يتمتّعُ بأدَاءِ خَوَارِقَ

وكثيرًا ما شَاهَدْتُ المَلِكَ يُؤَدّيها منذُ لجُوئى لانْجِلْتِرَة ١٥٠
أمّا اسْتِلْهَامُ المَلإ الأعْلى بالذّاتِ فأمرٌ لا يَعْرِفُهُ غيرُهْ
لكنّ الملكَ شَفَى أفرادًا وَقَعُوا فى قَبْضَةِ هذا الدّاء المُسْتَغْرَبْ
فلديهم أورامٌ وقروحٌ والرائى يرثى لهمُ
وأطِبّاءُ الدُّنيا يَئِسَتْ مِنْهم ! لكنّ المَلِكَ يُعَالِجُهُمْ
إذْ يَضَعُ قِلادَةَ ذَهَبٍ حَوْلَ العُنُقِ ويَقْرأُ دَعْوَةْ ١٥٥
أو قُلْ يَرْفَعُ بعضَ الصَّلَوَاتِ إلى الله فَيُشْفَونْ !
ولقد قيلَ بأنّ المَلِكَ المَبْرُوكْ . .
سوفَ يُوَرِّثُ هذى البركةَ خُلَفَاءَهْ.
وإلى جانبِ طاقَتِه الفَذَّة فى هذا البَابْ
أُوتِىَ موهبةً ربّانيّةْ . . تَسْمَحُ بِنُبُوءَاتٍ صَادِقَةْ !
وكذلكَ يَزْدَانُ العَرْشُ بشتّى البَرَكَاتِ الأُخْرى ١٦٠
وهى جَمِيعًا تُفْصِحُ عَمّا اختَصَّ اللهُ الملكَ بِهِ مِنْ نِعَمٍ !

[يدخل روص]

مكـدف : انْظُرْ هذا القَادِمْ !

مالكـوم : هوَ مِنْ وَطَنى لكنّى لَمْ أعْرِفْهُ إلى الآنْ !

مكـدف : يا مَرْحَبًا بكَ بَيْنَنَا يا ابْنَ العَمّ !

مالكـوم : الآن عَرَفْتُهْ ! أدْعُو اللهَ بأنْ يَرْفَعَ ما يَتَسَبَّبُ فى غُرْبَتِنا

في أقْرَبِ وَقْت . ١٦٥

روص : آمين سَيِّدِى !

مكـدف : أوَ لَمْ تَتَغَيَّرْ أحْوَالُ اسْكَتْلَنْدَا ؟

روص : واهًا بِلادِىَ المِسْكينة ! تكادُ أنْ تَجْهَلَ مَنْ تكُونْ !

لا نستطيعُ أنْ نَقُولَ إنّها أُمُّنَا ! فقد غَدَتْ قبرًا لَنَا !

لنْ تَلْمَحَ البَسْمَةَ فى وَجْهِ أحدْ . . إلاّ الذين يَجْهَلُونَ ما يَجْرِى!

وتَصْدُرُ الآهَاتُ والأنَاتُ والصَيْحاتُ كىْ تَشُقَّ أجْوَازَ الفَضَاءِ ١٧٠

دونَ أنْ يَلْحَظَها أحَدْ ! وأصْبَحَتْ تَشَنُّجَاتُ الكَرْبِ ضَرْبًا

مُحْدَثًا من الخَبَلْ ! وربّما يَدُقُّ ناقُوسُ الوَفَاةِ ثُمّ لا

يَهْتَمُّ إنْسانٌ بأنْ يَعْرِفَ مَنْ ماتْ ! وقد يموتُ الصَّالحُون

قبلَ ما يَزِينُ قُبَّعَاتِهِمْ من الزُّهور ! قَبْلَ الذُّبُولِ والمَرَضْ !

مكـدف : ما أدَقَّ هذا الوَصْفَ رَغْمَ ما بِهِ مِنَ الصِدْقِ الأليمْ ! ١٧٥

مالكوم : ما آخرُ أنْباءِ بَلاَيَانا ؟

روص : إن مَرّ على نَبَأ سَاعَةْ . . سَخِرَ مِنَ الرّاوى !

إذ تتجدّدُ أنْبَاءُ بلاَيَانَا فى كُلِّ دَقيقةْ !

مكـدف : ما حالُ زوجتى ؟

روص : الحمدُ لله .

مكـدف : وجميعُ الأطْفَالْ ؟

روص : الحمدُ لله كذلك !

مكدف : أفَما عكَّرَ صَفْوَهُم الطَّاغيةُ ؟ ١٨٠

روص : حينَ تركتُ الأُسْرَةَ كانت فى صَفْو !

مكدف : لا تَبْخَلْ بالألْفَاظ وأفْصِحْ . . ما الحَالْ ؟

روص : حينَ أتيتُ هُنَا كىْ أنْقُلَ ما عندى من أنْبَاءِ

ما أثْقَلَ وَطْأتَها فى قَلْبى . . كانتْ شائعةٌ تترددُ قَائلَةً

إنّ كثيرين منَ الأخْيَارِ انْطَلَقُوا لمُنَاهَضَةِ المَلِك ! ١٨٥

ولقد ثَبَتَ لَدَىَّ بأنّ الشَّائعةَ صَحِيحَة

حينَ رأيتُ بعَيْنى جَيْشَ الطَّاغيَةِ الزَّاحِفْ !

حانتْ لحظةُ مَدِّ يَدِ العَوْنِ لَهُمْ ! [إلى مالكوم] إنّ وُجُودَكَ

فى اسكُتْلندا يكفُلُ تجنيدَ النّاسْ ! بلْ يدفَعُ نِسْوَتَنا

لقتَالٍ يَطْرَحْنَ به ثَوْبَ الكَرْبِ البالغْ ! ١٩٠

مالكوم : ولَسَوْفَ يُسَرِّى عنهمْ أنّا نلحَقُ بِهِمُ الآنْ ! قد أقْرَضَنَا

ملكُ انْجلترَةَ الأكْرَمُ قَائدهُ المغْوَارْ . . (سيوارد)

فى عَشْرَةِ آلافِ مُقَاتِلْ ! لم تَشْهَدْ دُنْيَا النَّصْرَانيّةِ منْ يَفْضُلُهُ

فى خِبْرَتِه وشَجَاعَتِه قَطْ !

روص : كمْ كنتُ أوَدُّ الرَّدَّ على هذى التَّسْرِيَةِ بتَسْرِيَةٍ تَعْدِلُها ! ١٩٥

لكنّ لَدَىَّ من الكَلِمات طِرَازًا لا يَجْدُرُ بى إلاَّ أنْ أُطْلِقَهُ

مثلَ عُواءٍ فى جَوِّ الصَّحْراءِ فلا تَتَلَقَّفُهُ أيَّةُ آذانْ !

مكـدف : وبماذا تتعلقُ هذى الكَلماتْ ؟ هل بِقَضِيَّتِنَا العَامَّةْ ؟

أم بِهُمُومِ فُؤَادٍ وَاحِدْ ؟ دَيْنٌ منْ حُزْنٍ فَرْدِىّ ؟

روص : كلُّ فؤادٍ ذى شَرَفٍ لا يَمْلِكُ إلاَّ أنْ يَحْمِلَ من ذاكَ الهَمِّ نَصيبًا ٢٠٠

لكنْ صُلْبُ الخَبَرِ يَخُصُّكَ وَحْدَكْ .

مكـدف : إن يكُ يتعلق بى لا تَحْجُبْهُ ! بل صَرِّحْ فَوْرًا بِهْ !

روص : أرجُو ألاَّ تَحْتَقِرَ مسامعُكَ لِسَانِى للأبَدِ إذا هو أسْمَعَها

أفْظَعَ صَوْتٍ سَمِعَتْهُ يَوْمًا ما !

مكـدف : (يهمهم) همم ! أحْدِسُ ما تَعْنى ! ٢٠٥

روص : هُوجِمَ قَصْرُكَ فَجأةْ ! ذُبِحَتْ زوجتُك وأطْفَالُكَ

ذبحًا وحشيًا ! لكنّى لنْ أرْوِىَ أسْلوبَ القَتْلِ وإلاَّ

أرْدَيْتُكَ فأضَفْتُ إلى كَوْمَةِ صَيْدِ المَوْتِ قَتيلاً آخَرْ !

مالكـوم : رحمتَكَ اللَّهُم !

لا تحجبْ عَيْنَيْكَ بِقُبَّعتكَ أبدًا يا رَجُلُ ! الفِظْ من ٢١٠

صَدْرِكَ أحْزَانَكَ .. أنْطِقْها ! فالحُزْنُ المكبوتُ يُوَسْوِسُ

للقَلْبِ المَهْمُومِ ويَجْعَلُهُ يَنْفَطِرُ !

مكـدف : أطْفَالى أيضًا ؟

روص : زوجتُكَ وأطْفَالُكْ ! خَدَمُكْ ! منْ وَجَدُوهُمْ دون استِثْناءْ !

مكدف : وأنا مُضطرٌ لغيابي عنهمْ ! قتلُوا زوجتيَ كذلكْ ؟

روص : قلتُ لكْ ! ٢١٥

مالكوم : إنّ عزاءَكَ حاضرٌ ! فليكنْ الثأرُ الأعظمُ خيرَ علاجٍ
للحزْنِ القاتلِ فى قلْبكْ !

مكدف : ليسَ لديْهِ أطفَالْ ! كلُّ صغَاري وأعزّائي ؟
هل قلتَ إذنْ كلُّ الأطفَالْ ؟ يا صقْرَ جهنْم ! كلُّ الأطفالْ ؟
كلُّ كتَاكيتي الحلْوينَ وأُمُّهمُ أيضًا فى هَجْمَةِ فتْك واحدة ؟ ٢٢٠

مالكوم : كنْ رجُلاً فى الرّدِّ عليْه !

مكدف : ذلك ما أعتزِمهُ ! لكنّي لا أملكُ إلاَّ أنْ أشعُرَ بالفقْدانِ
كما يَشعُرُ كلُّ رجُلْ ! لا أملكُ إلاّ أنْ أذكُرَ من كانوا
أغلَى ما عندى ! هل كانَ الملأُ الأعلى ٢٢٥
ينظُرُ دونَ دفَاعٍ عنهم ؟ يا (مكدفُ) يا آثمْ !
قُتلوا منْ أجلكَ كُلُّهمو ! لستُ بشيءٍ لكنّي كنتُ الدّافعْ !
لم يُقتَلْ أحدٌ منْهُمْ لذنُوبهْ . . بل لذنُوبي وَحْدِي .
فليَرْحَمْهم ربّي الآنْ ! ٢٣٠

مالكوم : اجعلْ منْ ذلكَ حَجَرًا تَشْحَذُ سيْفَكَ فوْقَهْ !
واجعلْ منْ أحزانكَ سَوْرَةَ غَضَبٍ عارمةٍ حتّى
يُصبِحَ قَلْبُكَ ذَا حَدٍّ مَسْنُونٍ لا يَثْلَمُ أبدًا !

مكدف : لَكَمْ كنتُ أرجُو من العَيْنِ سكْبَ دُموعِ النّساءِ وأنْ يَتَفَاخَرَ
هذا اللّسانُ بتَهْديدِهِ أو وَعِيدِهْ ! ولكنْ سادعُوك ربّيَ –
لطيفَ السماء ورَحْمَانَها – بألاّ تُطيلَ انْتظَارِى ! وعَجّلْ بِلُقْيَاىَ إيّاهُ ٢٣٥
وَجْهًا لوَجْه ! أُريدُكَ تقريبَ شَيْطانِ إسْكتلندا بحيثُ يكونُ
علىَ مَطْعَنٍ من حُسامِى ! فإنْ فَرَّ أو كُتِبَتْ لِغَرِيمِى النَّجَاةُ
فارْجُو مِنَ الله غُفْرَانَهُ لَهُ أيضًا !

مالكوم : هذى أنغامُ كلامِ الرَّجُلِ الحَقّ ! وإذَنْ فَلْنَذْهَبْ لِلْمَلِكِ !
الجَيْشُ لَدَيْنا مُتَأهّبْ ! لمْ يَبْقَ سوَى استئْذَانِ جَلاَلَتِهِ !
قد أيْنَعَ مكبثٌ وحانَ قطَافُهْ . . والمَلأُ الأعْلى يَجْعَلُنَا ٢٤٠
من أدَواتِ قَضَاءِ الله وأسْبَابِهْ !
هَوِّنْ مِنْ أحْزَانِكَ قَدْرَ الإمـــكـــانِ وأبْشِرْ
مَهْمَا يَطُلْ اللّيْلُ فَسَوْفَ يعـودُ الصُّبْحُ الأنْوَرْ

[يخرج الجميع]



الفصل الخامس



المشهد الأول

[يدخل طبيب ووصيفة كريمة المحتد]

الطبيب : قضيتُ معك ليلتين ساهرًا أراقبُها لكنّنى لم ألمحْ ما يؤكدُ صدقَ كلامك . متى كانتْ آخر مرّة تمشى فيها ؟

الوصيفة : منذ أن ذهبَ صاحبُ الجلالة إلى الميدانْ . رأيتُها تنهضُ منْ فراشها ، وتُلْقِى على جسدها قميصَ النّوم ، وتفتحُ خزانتها ، وتُخْرِجُ ورقة تطويها وتكتب فيها وتقرؤها ثم تَخْتُمها ، وبعد ذلك تعود إلى الفراش . كل هذا وهى مستغرقةٌ فى نومٍ عميق. ٥

الطبيب : إنه اضطرابٌ خطيرٌ فى نفسِ الإنسانِ إذْ يستفيد بالنّوم ويسلكُ فى الوقت نفسه سلوكَ اليقظة . ماذا سَمِعْتِها تقولُ فى نومها المضطرب ؟ هل قالت أىَّ شىءٍ فى أىِّ لحظة أثناءَ مَشْيِها وما تفعلهُ وهى نائمةٌ ؟ ١٠

الوصيفة : قالتْ يا سيدى ما لا أستطيعُ أن أَرْوِيَهُ عنْها .

الطبيب : لكِ أنْ ترويه لى أنا ، بل ينبغى أنْ تُفصحِى عنه لى .

الوصيفة : لنْ أحْكيـه لكَ ولا لأىٍّ إنســان ، فليس عندى شــاهدٌ يؤكـدُ أقوالى. ١٥

[تدخل ليدى مكبث تحمل فى يدها شمعة]

انظر ! ها هى ذى قـادمة ! هذا هو أُسلوبُ مَشْيِهـا كلَّ مرة ! قسمًا بحياتى إنها فى نومٍ عميق . راقِبْها ، دون أن تلحظك.

الطبيب : كيف أتَتْ بهذه الشّمعة ؟

الوصيفة : كانت بجوار سريرها . لابـدّ منْ وجودِ ضوءٍ بجوارِها دائمًا ، وهذه هى أوامرُها . ٢٠

الطبيب : تَرَيْنَ أن عينيْها مفتوحتان .

الوصيفة : نعمْ ولكنها لا تُبْصِرُ بهما .

الطبيب : وما الذى تفعلُه الآن ؟ انظرى كيف تَفْرِكُ يديها بقوة !

الوصيفة : إنّها تفعلُ هذا عادةً فـتبدو كأنّها تغسل يديهـا ! ولقد شاهدتُها ٢٥ تستمر فى ذلك ربْعَ ساعة كاملة !

ليدى مكبث : لكنْ ما زالت هنا بقعة .

الطبيب : أنْصِتِى إنّها تتكلم ! سوفَ أكتبُ ما تقولُ حتى لا أنسى شيئًا.

ليدى مكبث : اذهبى أيَّتُها البقعـةُ الملعونة ! اذهبى أقول ! واحد . . اثنان ! ٣٠ نعم ! إذن حـانَ وقتُ الفَعْلة . الجحـيمُ حـالكة ! تبًا لكَ يا مـولاى تبًا لك ! جندىٌّ وتخـاف ؟ لماذا نخـاف ؟ ومن تُرى

سَيَدْرِى بما فعلنا ما دام لا يحاسبنا أحدٌ على ما نفعلُ بالسُّلطة؟

ومع ذلك من كان يتصورُ أنّ الشيخَ الفانى لديه هذا الدّمُ الغزير؟

الطبيب : هل تسمعين ؟ ٣٥

ليدى مكبث : أميـر (فايف) كـانت له زوجة . أين هى الآن ؟ عـجبًا ! ألن أسـتطيع تنظيف هاتـين اليـدين أبدًا ؟ يكفى هذا يا مـولاى ! يكفى هذا ! إنك تُفْسدُ كلَّ شيءٍ بهذا الفزع !

الطبيب : اعترفى ! لقد عَرَفْتِ ما لا ينبغى أن تعرفيه !

الوصيفة : بل إنها باحَتْ بـما لا ينبغى أن تبـوحَ بهْ ! لا شكَّ فى هذا ! ٤٠ واللهُ وحده يعلم ما تعرفُهُ .

ليدى مكبث : لا تزالُ فى يَدِى رائحةُ الدم ! لا تستطيع كل عُطُورِ بلادِ العرب تطهير هذه اليدِ الصغيرة . آه آه آه !

الطبيب : يا له مِنْ تأوُّهٍ أليم ! قلبُها مثقلٌ بالهموم !

الوصيفة : أرفضُ أنْ يكونَ لى قلبٌ كهذا ولو فى سبيل رِفْعَةِ جسدى كلّه! ٤٥

الطبيب : خيرًا خيرًا خيرًا -

الوصيفة : أدعو الله أن يأتى بالخير يا سيدى .

الطبيب : هذا المرضُ يتـجاوزُ حدَّ طِبِّى ، ولكنّى عَرَفْتُ أشخـاصًا كانوا يسيرون فى نومهمْ ثمَّ تُوُفُّوا وفاةَ الصالحين فى الفراش. ٥٠

ليدى مكبث : اغسلْ يديْكَ والبَسْ قـميصَ الـنّوم واطْرح هذا الشّحـوبَ عن وجـهك ! دعنـى أكـرر لك أنّ (بانكو) دُفِنْ ! لن يسـتطيعَ الخروجَ من قبره !

الطبيب : وَصَلَ الأمرُ إلى هذا ؟ ٥٥

ليدى مكبث : إلى الفراش . إلى الفـراش . أسمعُ طرقًا على البـاب . تعال تعال تعال ! هات يدك ! ما كانَ قـد كان والماضى لا يتغير . إلى الفراش . . إلى الفراش . . إلى الفراش .

الطبيب : هل تعود للفراش الآن ؟

الوصيفة : مباشرة ! ٦٠

الطبيب : أَسْمَعُ فى هَمَسَاتِ النَّاسِ وقُوعَ خبَائثْ ! والافعالُ إذا شَذَّتْ
عن طَبْعِ الإنْسَانْ . . اضْطَرَبَ الطَّبْعُ لهَا واختَلّ !
وإذا كانَ بِقَلْبِ الإنْسانِ مَرَضْ
لم يُفْصِحْ إلاّ لوِسَائِدِهِ الصَّمَّاءِ عن الأَسْرارْ!
لا تَحْتَاجُ إلى أىِّ طبيبٍ بلْ تَحْتَاجُ إلى كَاهِنْ .
يا ربّ ! غُفْرَانَكَ يا رَبّ لَنَا أَجْمَعْ ! راعِيها ! ٦٥
لا تَدَعى فى مُتَنَاوَلِ يَدِها شيئًا يُؤْذيها !
وحَذَارِ بان تَغْفُلَ عينُك عَنْها ! طابتْ ليلتُك إذَنْ .
قد بَلَّدَتْ العَقْلَ لَدَىَّ وأذْهَلَتْ الأبْصَارْ .

فى الذِّهْنِ ظُنُونٌ لكنَّ لِسانِي لا يَجْرُؤ أنْ يَلْفِظَهَا !

الوصيفة : أيهًا الطبيبُ طابتْ ليلتُكْ !

[يخرجان]

المشهد الثانى

[أصوات الطبول ، ويدخل حاملو الرايات ، ومن بعدهم منتيث، وكيثنيس ، وأنجوس ، ولينوكس ، وبعض الجنود]

منتيث : قُوّاتُ انجلترة اقْتَرَبَتْ . . تحتَ قِيادَةِ (مالكوم)
وكذلك (سيوارد) - عمُّه - والصَّالِحُ (مكدف)
والثأرُ لَدَيْهِمْ يَتَأَجَّجْ ! فَقَضِيَّتُهُمْ عادلةٌ غاليةٌ قادرةٌ
أنْ تَدْفَعَ حتى مَنْ ماتَ إلى إطْلاقِ
نَفِيرِ الحَرْبِ وفَصْدِ الدَّمْ. ٥

انجوس : نَلْقَاهُمُو بالقُرْبِ منْ غابَةِ (بيرنام) . . خيرُ مكَانْ !
فَهُمْ يَسِيرُونَ إليْه .

كيثنيس : هلْ يعرفُ أحدٌ إن كانَ القائدُ (مالكوم)
يَصْطَحِبُ أخاهُ (دونالبين) ؟

لينوكس : لا يَصْحَبُهُ قطعًا. عِنْدى قائمةٌ بجميعِ الأشْرَافِ ومنهمْ ولدُ القَائِدِ
(سيوارد) . . وكثيرٌ مِنْ شُبّانٍ مُرْدٍ بدأوا إعْلاَنَ رُجولتهم ! ١٠

منتيث : وماذا إذنْ يفعلُ الطَّاغيَةْ ؟

كيثنيس : يقومُ بتَحْصينِ قَلْعَة (دنسينان) المنيعَةْ ! يَقُولُ أناسٌ بأنَّ الذى
عِنْدَهُ . . لَوْثَةٌ كالجُنُونْ . . وأمّا الذين يَقِلُّونَ عنهم كَرَاهيَةً للرَّجُلْ
فقالوا "بِهِ غَضْبَةُ المُسْتَميتِ الشُّجَاعْ !" ولكنّنى واثقٌ أنّه لنْ
يكونَ بإمْكَانهِ ضبطُ ما انْفَلَتَ اليومَ مِنْه ١٥
بأىِّ ضَوَابِطِ مَنْطِقِ حُكْمِهْ !

انجوس : الآنَ يُحسُّ بأنَّ جَرَائمهُ السِّرِّيَّةَ قد لَصِقَتْ بِيَدَيْه . .
بل يَشْهَدُ تَقْريعًا فى كُلِّ دقيقةْ . .
من ثُوّارٍ يَنْعُونَ عليه خيَانَتَهُ . . أمّا مَنْ يأتَمِرُونَ بأمْرِهْ
فهمو يَأتَمِرُونَ لَهُ من بَابِ الطَّاعَةِ دونَ مَحَبَّةْ ٢٠
والآنَ يُحسُّ بأنَّ المُلْكَ غَدَا ثوبًا فَضْفَاضًا يَتَهَدَّلُ حَوْلَ الجسْمِ!
مِثْلُ القَزَمِ اللِّصِّ إذَا لَبِسَ رِدَاءَ العِمْلاقْ !

منتيث : من ذا يلومُ إذَنْ عَلَيْه . . إحْجَامَهُ أو فَزَعَهْ
وجَميعُ ما فى بَاطنِهْ . . يَنْعِي الوُجُودَ بِبَاطِنِهْ !

كيثنيس : على أىِّ حالٍ عَلَيْنَا مُوَاصَلَةُ الزَّحْفِ من باب طاعَتنا الحقَّةِ الوَاجبَةْ! ٢٥
دَعُونا نُقَابِلْ طبيبًا لَدَيْه العِلاَجُ لعلَّة أُمَّتنا الحاضِرَةْ
ونَسْكُبْ لتَطْهيرِ هذى البِلاَدِ دِمَانَا مَعَهْ . . لآخرِ قَطْرَةْ

لينوكس : أو بالقَدْرِ الكافى كىْ نُنْعِشَ زَهْرَةَ مُلْك عَطْشَى

أو تُغْرِقَ فى البَلَدِ الأعْشَابَ الضَّارَّةْ ٣٠
فَلْنَزْحَفْ يا صَحْبُ إلى (بيرنام)

[يخرج الجميع فى مسيرة عسكرية]

المشهد الثالث

[يدخل مكبث وطبيب وبعض الأتباع]

مكبث : لا تَأْتِ إلىَّ بِأَيَّةِ أنْبَاءٍ أُخْرىَ ! فَلْيَهْرُبْ كلُّ الأُمَرَاءْ !
لنْ يُوهِنَنِى الخَوْفُ إلى انْ تَأْتِىَ غَابَةُ (بيرنام) إلى (دنسينان)!
ولماذَا أَخْشَى الوَلَدَ المَدْعُوّ (مالكوم) ؟ أَفَمَا وَلَدَتْهُ امْرَأَةٌ ؟
إنّ الجَانَ العَارِفَةَ بكلِّ مَصَائِرِ أَهْلِ الأرْضْ
قالتْ لى: "لا تَخَفْ البَتَّةَ مكبث ! لنْ يَقْدِرَ رَجُلٌ ٥
وَلَدَتْهُ امْرَأَةٌ انْ يَقْهَرَكْ"
وإذَنْ فَلْيَهْرُبْ كلُّ الأُمَرَاءِ الخَوَنَةْ !
ولْيَخْتَلِطُوا بِدُعَاةِ اللَّذَّةِ مِنْ أبْنَاءِ انْجِلْترَةِ !
فالعَقْلُ الحاكمُ والقَلْبُ النَّابِضُ عِنْدى
لَنْ يَنْهَارَا مِنْ أثَرِ الشَّكِّ . . أوْ يَرْتَعِدَا خَوْفًا ! ١٠

[يدخل خادم]

فَلْيَلْعَنْكَ الشيطانُ فَيُسْوِدَّ مُحَيَّاكْ . . يا نَذْلاً مُصْفَرَّ الوَجْهِ!

مِنْ أيْنَ أتَيْتَ بهذَا الرُّعْبِ فأَشْبَهْتَ إِوَزَّةْ ؟

الخـادم : عَشَرَةُ آلاَفْ

مكبث : إِوَزَّةْ ؟ انْطِقْ يا وَغْد !

الخـادم : بلْ جُنْدِى يا مَوْلاَىْ !

مكبث : اذْهَبْ حتى تَخِزَ الوَجْهَ بدَبُّوسٍ حتى يَحْمرَّ فَيَخْفَى خوْفُكْ !

يا فَدْمًا ذا كبدٍ بَيْضَاءْ ! أىُّ جُنُودٍ يا مَأْفُونْ ؟ ١٥

قاتَلَكَ الله ! فى خدَّيْكَ شُحُوبٌ يَدْفَعُ غَيْرَكَ لِلْخَوْف !

أىُّ جنودٍ يا ذا الوَجْهِ الأَصْفَرْ ؟

الخـادم : قُوَّاتُ انجِلْتِرَةِ أيَا مَوْلاَىْ .

مكبث : ابْعدْ وَجْهَكَ عنّى .. اخْرُجْ ! [ينادى] سِيتون !

[يخرج الخادم]

قَلْبِى يَغْلِبُهُ الهَمُّ إذا أَبْصَرْتُ هُنَا - [ينادى] سيتون ! ٢٠

هَذِى الهَجْمَةُ إمَّا وَطَّدَتْ العَرْشَ إلى أَبَدِ الدَّهْر

أو خَلَعْتنى مِنه الآنْ ! قد عِشْتُ طَوِيلاً فى هَذِى الدُّنْيا

وطريقُ حَيَاتِى أَوْصَلَنِى لَخرِيفِ ذُبُولٍ فاصْفَرَّتْ أوراقُ الأَشْجَارْ!

أما ما يَصْحَبُ زَمَنَ الشَّيْخُوخَةِ فى العَادَةِ من تَشْرِيفِ

أو حُبٌّ أو طَاعَةْ .. أو ثُلَّةُ أَصْحَابٍ من حَوْلِى ٢٥

فَعَلَىَّ بأَلاَّ أَطْلُبَهُ الآنْ . فأَنَا أَلْقَى بَدلاً مِنْ هذا كُلِّهْ ..

لعناتٌ ! لَيْسَتْ عاليةَ النَّبْرَةِ لكنْ مِنْ أعْمَاقِ القَلْبِ !

أَوْ كَلِمَاتُ مَدِيحٍ بالفَمّ . .

يتمنَّى انْ يُنْكِرَهَا القلْبُ المِسْكِينُ فلا يَجْرُؤُ !

[ينادى] سيتون !

[يدخل سيتون]

سيتون : ماذا يَبْغِى مَوْلانَا ؟

مكبث : هلْ وَصَلَتْ أنْبَاءُ جَدِيدَةٌ ؟ ٣٠

سيتون : ثَبَتَتْ صِحَّةُ ما أُبْلِغْنَاهُ كُلِّهْ !

مكبث : سأُقَاتِلُ حتّى يُفْصَلَ لَحْمِى عنْ عَظْمِى . .

هاتِ إذنْ دِرْعِى !

سيتون : لَمْ يَحِنْ الوقتُ لَهَا بَعْدُ!

مكبث : بَلْ ألْبَسُها الآنْ ! أرْسِلْ عدداً اكبرَ مِنْ فُرْسَانِى . . ٣٥

فَتِّشْ أرْجَاءَ الدَّوْلَةْ . واشْنُقْ أىَّ فَتىً يُوحى بالخَوْفْ !

هاتِ الدِّرْعَ ! ما حالُ مَرِيضَتِكَ الآنَ طَبِيبِى ؟

الطبيب : ليسَ بِهَا مَرَضٌ جَسَدِىٌّ يا مَوْلاَىْ ! لكنّ لَدَيْهَا أوْهَامًا مُتَزَاحِمَةً

تُفْزِعُهَا وتَقُضُّ المَضْجَعْ !

مكبث : عَالِجْها مِنْ تِلْكَ الأوْهَامْ ! ٤٠

أفَلاَ يُمْكِنُكَ علاجُ النَّفْسِ إذَا اعْتَلَّتْ ؟

أنْ تَقْتَلِعَ جُذُورَ الحُزْنِ الرَّاسِخِ مِنْ ذَاكِرةِ المَلِكَةْ ؟
أن تَمْحُوَ كُلَّ حُروفِ الهَمِّ المَسْطُورَةِ فى الذِّهْن ؟
أن تَصِفَ لها تِرْيَاقَ النِّسْيانِ العَذْب
لِيُطَهِّرَ ذاكَ الصَّدْرَ المُثْقَلَ مِمَّا عَلِقَ بِهِ مِنْ أشْيَاءِ ذاتِ خَطَرْ ٤٥
رازِحَةٍ فَوْقَ القَلْب ؟

الطبيب : على المريضِ نفسِهِ علاجُ ذاتِهْ !

مكبث : فَلْتُلْقِ لِلْكِلابِ طِبَّكْ ! وَلَيْسَ لى بِهِ مِنْ مَأْرَبْ !
أقْدِمْ إذَنْ وساعِدْنى على ارْتِدَاءِ دِرْعِى . . وهاتِ صَوْلَجَانى !
وأنتَ يا (سيتون) ! فَلْتُصْدِرِ الأَوَامِرْ ! يا أيّها الطَّبيبْ ! ٥٠
الآنَ يَهْرُبُ الأُمَرَاءُ مِنّى ! **[إلى أحد الأتباع]** أَسْرِعْ ولا تَتَلَكّأْ
إنْ كنتَ يا طَبيبُ تَسْتَطِيعْ . . خذْ بَوْلَ هذه البَلَدْ
حَلِّلْهُ حتى تَعْرِفَ المَرَضْ . . فإنْ عَرَفْتَهُ عَلَيْكَ تَطْهِيرُ الجَسَدْ !
كىْ تَسْتَعِيدَ صِحَّتَهَا القَديمَةْ ! وإنْ نَجَحْتَ كانَ تَهْليلِى مُدَوِّيًا
وذا صَدًى يُرَدِّدُ التَّهْليلَ من بَعْدى **[إلى سيتون]** انْزِعْ هُنَا هذا أقُولُ! ٥٥
[إلى الطبيب] إنْ كانَ عِنْدَكَ شَرْبَةُ السَّنَّا أو الرَّاوَنْد أو سِوَاهُما
حتّى تُطَهِّرَ الجَسَدْ ! فيخرجَ الجنودُ الانجليزْ! فَهَلْ سَمِعْتَ عَنْهُمْ؟

الطبيب : سَمِعْتُ يا مَوْلاىْ ! فإنّ الاستعدادَ فى جُيُوشِكُمْ يَدُلُّنا عليه .

مكبث : احْمِلْ بقيَّةَ الأجْزَاءِ مِنْ دِرْعِى وسِرْ خَلْفِى .

لنْ أخْشَى المَوْتَ أو الـقَتْلَ الـسَّافِرَ مَهْمَا كـانْ ٦٠
حـتّى تَخْرُجَ غـابةُ (بِرنَام) فَتَأْتِى (دنـسـينان)

[يخرج الجميع ما عدا الطبيب]

الطبيب : لوْ كنتُ بعـيـدًا لا أعْمَلُ فى قَلْعَةِ (دنسـينان)
ما أغْرَانِى الرِّبْحُ بأنْ أرْجِعَ لرِحَابِ السُّلْطَانْ !

[يخرج]

المشهد الرابع

[يدخل قـارعو الطـبول وحـاملوا الرايات ، ثم يدخل مـالكوم وسـيـوارد ، ومكدف ، وابن سـيوارد ، ومنتيث ، وكـيـثنيس ، وأنجوس ، وبعض الجنود فى مشية عسكرية]

مالكـوم : ارجُو إذَنْ أبْنَاءَ عَمِّى انْ يكُونَ يَوْمُ أمْنِنَا
بِكُلِّ مَخْدَعٍ لنَا قَدْ اقْتَرَبْ

منتيث : لا شكَّ فى هذا على الإطْلاق !

سيوارد : ما هذه الغابُ التى أمَامَنَا ؟

منتيث : غابةُ (بيرنام).

مالكوم : مُرْ كلَّ جندىٍّ بأنْ يَقْطَعَ غُصنًا مُورِقًا ٥

لِرَفْعِهِ أمامَهُ فى سَيْرِهِ . وهكذا نُخْفِى عَنِ العَدُوِّ
أعْدادَ الرِّجالِ عِنْدَنَا . . كما نُضَلِّلُ الطَّليعَةَ التى يُرْسِلُها
لِكَشْفِ سِرِّنَا !

جندى : سَمْعًا وطَاعَةً !

سيوارد : لا نَعْرِفُ إلاّ أنّ الطَّاغِيَةَ الوَاثِقَ مِنْ ذَاتِهْ — ١٠
يَتَحَصَّنُ دَوْمًا فى قَلْعَةِ (دنسينان) . . وسَيَسْمَحُ بمُحَاصَرَةِ القُوَّاتِ لَهَا

مالكوم : هذا ما يَرْجُوهُ أسَاسًا ! إذْ إنَّ رِجَالَ الجَيْشِ لَدَيْهِ
مِنْ أشْرَافٍ وعَوَامّ ، لا يَتَوانَوْنَ عَنِ الثَّوْرَةِ إنْ سَنَحَتْ فُرْصَةْ
أمّا مَنْ بَقِىَ هُنَاكَ فلا إخْلاصَ لَدَيْهِمْ !

مكبث : الأفْضَلُ إرْجَاءُ الفَصْلِ القَاطِعِ فى هذى الأقْوالِ إلى أنْ — ١٥
تَنْجَلِىَ الوَقْعَةُ فنخوضَ الحربَ بِكُلِّ الجِدِّ وكُلِّ العَزْمِ !

سيوارد : تقتربُ حَثِيثًا لَحْظَةُ حَسْمٍ تُعْلِمنا ما نَزْعُمُ حقًّا فيه
أوْ مَا كانَ عَلَيْنا ونَدِينُ بِهِ !
فالاقوالُ القائمةُ على الحَدْسِ تُمَنِّينا بالأمَلِ الواهى
أمّا الحَكَمُ الفَصْلُ فَضَرَبَاتُ الحَسْمِ الواثقةُ القُوَّةْ ! — ٢٠
فإلى تِلْكَ اللَّحْظَةِ هَيَّا ! لِلْحَرْبِ جَميعًا !

[يخرج الجميع]

المشهد الخامس

[يدخل ماكبث وسيتون ، وبعض الجنود ، وتسمع دقات الطبول ويمر حاملو الرايات]

مكبث : علّقْ راياتِ الجيْشِ على أسْوَارِ الحصْنِ من الخَارِجْ .
ما زالَ الجُنْد يَصيحُون : 'ها هُمْ يَتَوَالُونَ عَلَيْنا !'
لكنّ الحصْنَ مَنِيعْ ! ولَسَوْفَ يَصُدُّ حِصَارَ الأعْدَاءِ ويَسْخَرُ مِنْهُمْ !
دَعْهُمْ فى هذى البُقْعَةِ حتى يَفْتِكَ بهم الجُوعُ وتَنْهَشُهُمْ
نَوْباتُ الحُمَّى ! لَوْ لَمْ تَتَعَزَّزْ قواتُ الأعداءِ بما انْضَمَّ إلَيْهِمْ ٥
من جَيْشِى لخَرَجْنَا لِلْجُنْد بكلِّ جَسَارَةْ ! ولوَاجَهْنَاهُمْ
بِقِتَالٍ شَرِسٍ حتى يَرْتَدُّوا قَسْرًا عنَّا !

[يسمع خارج المسرح بكاء نسوة]

ما تِلْكَ الأصْوَاتْ ؟

سيتون : عَوِيلُ النِّسَاءِ هُنَالِكَ يا سيِّدى !

مكبث : لقد كدتُ أنْسى مَذَاقَ المَخَاوِفْ ! وإنْ كنتُ فيما مَضَى
إذا ما سَمِعْتُ صُرَاخًا يشقُّ الظلامَ أُحِسُّ التَّجَمُّدَ فى كُلِّ حاسَّةْ! ١٠
ويَنْتَصِبُ الشَّعْرُ رُعْبًا بِرأسِى ويَنْبِضُ نَبْضَ الحيَاةِ إذَا مَا
سَمِعْتُ رِوَايَةَ رُعْبْ ! ولكنَّنى قد طَعِمْتُ إلى أنْ شَبِعْتُ
مِنَ الهَوْلِ حقًّا ! لَقَدْ أصْبَحَ الرُّعْبُ ذَا أُلْفَةٍ فى جَنَانِى الذى

خبَرَ التَّقْتيلَ فَلَمْ يَعد الرُّعْبُ يُفْزِعُ نَفْسى . ١٥

لماذا تَصيحُ النّساءُ وتَصْرُخْ ؟

سيتون : الملكةُ يا مَوْلاَىْ . . ماتَتْ

مكبث : لَوْ أنّها عاشَتْ وجَاءَ المَوْتُ فيما بَعْد !

إذنْ لكانَ عِنْدَنَا وقتٌ لنَرْثيها الرِّثَاءَ الوَاجِبْ !

يأتى غَدٌ . . منْ بَعْدِهِ غدٌ . . منْ بَعْدِهِ غَدُ ! ٢٠

ونحنُ زَاحِفُونَ منْ يَوْمٍ لِيَوْمٍ بالخُطَى البَطيئَةِ الحَقِيرَةْ !

حتّى نُلاقِى آخِرَ الحُروفِ فى سجِلّ هذا الزَّمَنِ !

وكُلُّ أَمْسٍ قد مَضَى أضَاءَ للحَمقَى السَّبيلَ نحْوَ مَوْتٍ من تُرابْ

انْطَفِئى ! انْطَفِئى ! يا شَمْعَةً قَصِيرةَ الأَجَلْ !

فما الحياةُ غيرُ ظِلٍّ عَابِرٍ يَسير !

مُمَثّلٌ مِسْكينْ ! يَزْهُو اخْتِيَالاً أو يَثُورُ زَاعِقًا ٢٥

لِسَاعَةٍ لَهُ على المَسْرَحْ ! وبَعْدَها يَغيبُ صَوْتُهُ إلى الأبَدْ !

بلْ إنّها حِكَايَةٌ يَقُصُّها أبْلَهْ ! تَعِجُّ بالضَّجيجِ والغَضَبْ

لكنّها فى الحَقِّ لا مَغْزَى لَهَا !

[يدخل رسول]

قد جِئْتَ بالذى تُحَرِّكُ اللِّسانَ بِهْ ! أَسْرِعْ وقُلْ ما عِنْدَكْ !

الرســول : يا مَوْلاَىَ الأكْرَمْ ! الواجبُ يَقْضِى أنْ أَرْوِىَ ٣٠

ما أَزْعُمُ أنّى شاهَدْتُهُ ! لكنّى لا أعْرِفُ كيف تكونُ رِوايَتُهُ !

مكبث : قلْ مَهْما يكنْ الأَمْر !

الرسول : بيْنَا وَقَفْتُ أَرْصُدُ المكانَ فوقَ التّلِّ فى أثْنَاءِ نَوْبَةِ الحِرَاسَةْ

رَمَيْتُ طَرْفِى نَحْوَ (برنام) . . وفَجْأَةً خُيِّلَ لى

بأنّ تِلْكَ الغَابَةْ . . قد بَدأَتْ تَسيرْ !

مكبث : كاذبٌ حَقِيرْ ! ٣٥

الرسول : مولاىَ صُبَّ فوقَ رأسِى غَضَبَكْ . . إنْ كنْتُ كاذبًا !

بلْ تَسْتَطِيعُ أنْتَ أنْ تَرَاهَا قادِمَةْ ! ومِنْ هُنَا وبَعْدَ أمْيَالٍ ثَلاَثَةْ !

أقُولُ غَابَةٌ تَسيرْ !

مكبث : إنْ كنتَ كَذَبْتَ فسوفَ تُعَلَّق حيًّا فى أقْرَبِ شَجَرَةْ

وتظلُّ بها حتّى تَذْوِىَ جُوعًا! امّا إنْ كنتَ صَدَقْت فَلَنْ أعْبَأ حتّى ٤٠

لوْ كنتَ ستَفْعَلُ بى ذَلِكَ نَفْسَه ! عَزْمى بَدَأ يَخُورْ !

ها أنَذَا أبْدَأُ فى الشّكِّ الآنْ . . فى شَرِّ مُرَاوَغَةِ للشيْطان

إذْ يكسو الاكذوبةَ لونَ الصِّدْق: "لا تَخْشَ إذَنْ شيْئًا

حتّى تأتِىَ غابةُ (برنام) إلى (دنسينان) !"

ها هى ذى الغَابَةُ تأْتِى (دنسينان) ! فَلْيَحْمِلْ كُلٌّ مِنْكُمْ أسْلِحَتَهُ! ٤٥

ولْنَخْرُجْ فَوْرًا لِلْحَرْبِ ! إنْ ظَهَرتْ صِحَّةُ ما يَزْعُمُهُ

فَلَقَدْ سُدَّتْ كُلُّ منافذِ هَرَبى بل ما عادَ الإبْطَاءُ يُفِيدُ هنا !

الآنَ بَدأتُ أرَى فى ضَوْءِ الشَّمْسِ مَثَارَ مَلاَلٍ وضَجَرْ
بلْ أتَمنَّى لو دُمِّرَ هذا العالمُ ونِظَامُ الكَوْن !
دُقُّوا ناقوسَ الإنْذَارْ ! اعْصِفْ يا إعْصَارُ ودَمْدِمْ بِدَمَارْ ! ٥٠
وعَزَائِى أنَا نَلْقَى المَوْتَ وُقُوفًا نَدَّرِعُ بِدِرْعٍ جَبَّارْ !

[يخرجون]

المشهد السادس

[يدخل قارعو الطبول وحاملو الرايات . يدخل مالكوم وسيوارد ومكدف ، ومعهم جنود جيشهم يرفعون أغصان الأشجار]

مالكوم : نَقْتَرِبُ الآنَ بما يكْفِى فأزِيلُوا ما يَحْجُبُكُمْ منْ أوْرَاقِ الأشْجارْ
وأرُوهُمْ أىَّ رِجَالٍ أنتمْ حقًّا ! يا عَمِىَّ الشَّهْم !
سوفَ تقودُ مع ابنِ العمِّ الاكرمِ ولَدكَ قَلْبَ الجَيْش !
أمّا (مكدفُ) الشَّهْمُ هُنَا وأنَا . . فلسوفَ نُنَفِّذُ باقى ما يلزمُ ٥
وَفْقًا لأوَامِرِنَا !

سيوارد : الآنَ وَدَاعًا ! أرْجو أنْ نَلْقَى قُوّاتِ الطَّاغِيَةِ اللَّيْلَةْ
فإذَا لَمْ نَثْبُتْ ونُقَاتِلْ – حُقَّ عَلَيْنَا أنْ نُقْهَرْ !

مكـدف : فَلْتَنْطِقِ الأَبْوَاقُ كُلُّها ! هيَّا انْفُخُوا فِيهَا بِكُلِّ قُوَّةْ !　　١٠

فإنَّها النَّذِيرُ الصَّاخِبُ المُدَوِّى بالدَّمَارِ والهَلاَكْ !

[يخرجون]

[يستمر دوىُّ الأبواق]

المشهد السابع

[يدخل مكبث]

مكبث : أُحِسُّ كَأَنِّى إلى وَتَدٍ مَشْدُودْ ! وأَنَّ الفِرَارَ مُحَالْ !

كأنِّىَ دُبٌّ أحَاطَتْ به زُمْرَةٌ من كِلابٍ تُرِيدُ بأَنْ تَنْهَشَهْ !

إِذَنْ لا مَفَرَّ هُنا مِنْ صِرَاعٍ كما يَفْعَلُ الدُّبُّ حتّى النِّهَايَةْ !

ومنْ ذَا الذى لمْ تَلِدْهُ امْرَأَةْ ؟ فهذا الذى لا أَخَافُ سِوَاهْ !

[يدخل سيوارد الابن]

سيوارد الابن : ما اسْمُكْ ؟　　٥

مكبث : اسْمِى تَخْشَى أنْ تَسْمَعَهُ !

س. الابن : كلاّ! حتّى لوْ كانَ اسْمُكَ أكثَرَ إحْرَاقًا لِلسَّامِعِ مِنْ

أىِّ شيَاطِينِ جَهَنَّمْ !

مكبث : اسْمِى مكبث.

س. الابن : لو أنَّكَ إبليسُ لما كانَ اسْمُكَ أبْغَضَ فى سَمْعِى مِنْ هَذا !

مكبث : كلاّ ولا أكثرَ هَوْلاً ! ١٠

س. الابن : هذا كَذِبٌ يا طَاغِيَةٌ مَمْقُوتًا ! وسأُثْبِتُ بالسَّيْفِ مَدَى كَذِبِكْ .

[يتبارزان ، فيقتل مكبث سيوارد الابن]

مكبث : قد وَلَدَتْكَ امْرَأةٌ !

فَأنَا أهزأُ بالسَّيْفِ وأَضْحَكُ مُحتَقِرًا ايَّ سِلاَحٍ

فى يَدِ رَجُلٍ وَلَدَتْهُ امْرأةٌ !

[يخرج مكبث - ويحمل بعضهم جثة سيوارد الابن إلى خارج المسرح]

(بوق يدوّى ويدخل مكدف)

مكدف : هذا مكانُ الجَلَبَةْ ! يا طَاغِيَةْ ! أمَا أرَيْتَنى وَجْهَكْ ؟ ١٥

إنْ كنتَ قَدْ قُتِلْتَ . . بغَيْرِ ضَرْبَتِى . . فَلَنْ تُبَارِحَنى

أرْوَاحُ زَوْجَتِى وأطْفَالِى إلى الأبَدْ !

إنّى لآنَفُ النِّزالَ ضِدَّ جند غُرَبَاءْ . . بلْ تُعَسَاءْ !

إذ قَدْ أجَرْتَ كُلَّ سَاعِدٍ لِيَحْمِلَ الرِّمَاحَ لَكْ !

إنْ لَمْ أُنَازِلْ ها هنا مكبث . . أعَدْتُ سَيْفِى - ٢٠

دونَ أنْ يَثْلَمَ حَدُّهْ - ودونَ أىِّ ضَرْبَةٍ به - لِغِمْدِهْ !

لابُدَّ أنْ تكونَ فى هذا المكان ! فإنّ هذى الضَّجَّةَ العَالِيةْ

تُنْبِئُ عن وُجُودِ نَابِهٍ عَظِيمْ ! يا ربَّةَ الأقْدَارِ آتِينى بِهِ

فَلَسْتُ أرْجو غَيْرَ هذا مَطْلَبَا

[يخرج مكدف]

[صوت نفير يدوّى ويدخل مالكوم وسيوارد]

سيوارد : من هَذى الوُجْهَةِ يا مَوْلاى ! استَسْلَمَت القَلْعَةُ دونَ قِتَالْ ٢٥

ويُقَاتِلُ جُنْدُ الطَّاغِيَةِ الآنَ معَ الطَّرَفَيْن !

ولَقَدْ أبْدَى الأُمَرَاءُ النُّبَلاءُ بَسَالَتَهُمْ فى الحَرْبْ

واليومُ يكـادُ يقـولُ بأنَّ النَّصْرَ حَلِيفُكْ .

لم تَبْقَ سـوى لَمسَاتٍ مَيْسُورَةْ !

مالكوم : لَقَدْ لَقِيتُ مِنْ أعْدَائنا مَنْ كانَ يَبْغِى عَامِدًا

عَدَمَ الإصَابَةِ فى القِتَالْ !

سيوارد : هيّا يا مَوْلاىَ تَفَضَّلْ بِدُخُولِ القَلْعَةْ ! ٣٠

[يخرجون]

[أصوات نفير تدوّى]

المشهد الثامن

[يدخل مكبث]

مكبث : ولماذَا أفْعَلُ فِعْلَ الرُّومَانِ الحَمْقَى [إن هزموا]

فَأمُوتُ بِسَيْفِى مُنْتَحِرًا ؟ ما دُمْتُ أرى أحْيَاءً حَوْلى

فالأحْرَى أن يَجْرَحَهم هذا السيفُ ولا يَجْرَحَنى !

[يدخل مكدف]

مكدف : استَدِرْ حتى أُلاَقِيكَ أيَا كَلْبَ جَهَنَّمْ !

مكبث : لم أَنْشُدْ أنْ أتَجَنَّبَ رجلاً إلاَّ إيَّاكْ ! فامْضِ ودَعْنى ! ٥

رُوحى يُثْقِلُها مِنْ دَمِ أهْلِكَ أكْثَر ممّا أتَحَمَّلْ !

مكدف : لا ألْفَاظَ لَدَىَّ ! صَوْتِى فى سَيْفِى ! يا مَنْ تَتَجَاوَزُ فى الشَّرِّ

وسَفْكِ الدَّمِ قُدْرَةَ هذى الألْفَاظِ على وَصْفِكْ !

[يتبارزان ، وتدوّى الأبواق]

مكبث : جهودكَ ضائعةٌ لا تفيدْ ! فإنْ يجرحَ السيفُ هذا الهواءَ المنيعَ

لأيْسَرُ من أنْ تُرِيقَ دَمى! وحاولْ إصَابَةَ ناصيَةٍ يَجْرَحُها نَصْلُكْ ! ١٠

فإنّ حَيَاتى تُحَصِّنُها رُقْيَةٌ سِحْرِيَّةْ ! مُحَالٌ خُضُوعى

لِمَنْ وَلَدَتْهُ امرأةْ !

مكدف : رُقْيَتُكَ السّحريةُ ميئوسٌ منها ! واطلبْ من شيطانكْ

ـ من كنتَ وما زِلْتَ بخِدْمَتِه–أن يخبركَ بأنّ فتى يُدْعى (مكدف)

لم يَخْرُجْ حينَ الميلادِ مِنَ الأمّ. . بل هو مُنْتَزَعٌ منْها قَبْلَ أَوَانِه! ١٥

مكبث : لَعَنَ اللهُ لسانًا يُخْبِرُنى هَذِى الأخْبَارْ !

إذْ سَلَبَتْنِى الإقْدَامَ وفَتَّتْ فى عَضُدِى !

وعلينا تكذيبُ شياطينِ الوَهْمِ الخَدَّاعَةْ

من تَتَلاعَبُ بالألْفَاظِ فَتَعْني الشّيءَ وضِدَّهْ ٢٠

تُلْقِي بوعودٍ للآذانْ . . كيْ تَنْكُثَهَا وتُحَطِّمَ كلَّ الآمالْ !

إنّى أرْفُضُ أىَّ قتالٍ مَعَك !

مكـدف : إذَنْ عليكَ الاستِسْلامُ أيُّها الجبَانْ !

وعِشْ لكىْ تكونَ مَشْهدًا يَلْهُو به أهلُ الزَّمانْ !

إذ سوفَ نرسمُ صُورَتَكْ . . كَعَجائبِ المَخْلُوقاتْ ٢٥

ولَسَوْفَ نَرْفَعُهَا على رَأْسِ العَمُودِ وتحتَها كُتِبتْ عِبَارَةْ :

"هُنَا تَرَوْنَ الطَّاغيَةْ !"

مكبث : لا لَسْتُ أَسْتَسْلِمُ كىْ أُقَبِّلَ التُّرابَ تحتَ أقدامِ الغلامِ (مالكوم)

أو كى يُعَذّبَنى الرّعاعُ بكلّ لَعْنَةْ !

فرغم أنّ (برنام) قد أتَتْ (لدنسينانْ) ، ٣٠

ورغم أنّنى أُقَاتِلُ الذى يَقُولُ إنّه ما وَلَدَتْهُ امْرَأَةْ

فَسَوْفَ أَبْذُلُ الذى لَدَىَّ كُلُّه مِنْ قُوّةٍ حتَّى النِّهَايَةْ !

وسوف أُقْلِبُ المِجَنَّ دَارِعًا أَمَامَ جِسْمِي

والآنَ يا (مكدَفْ) إلى النِّزَالْ

ولَعْنَةُ الإلهِ فوقَ رَأْسِ من يقولُ أوّلاً 'أمْسِكْ ! كَفَى !'

[يخرجان وهما يتقـاتلان ثم تُدَوِّى الأبواقُ ويعودان وهما يتقاتلان

ويَطْعَنُ مكدفُ مكبثَ فيقتله ويخرج مكدف حاملاً جثة مكبث]

المشهد التاسع

[يدوّى صوتُ البوق الذى يعلن التوقف عن ملاحقة العدو المنهزم وعودة الجيش المنتصر ، يتلوه صوتُ بوقٍ يعلن مَقْدمَ الملك ، ويدخل حاملو الطبول والرايات ، ومن بعدهم مالكوم، وسيوارد ، وروص ، وبعض الأمراء والجنود]

مالكوم : لَكَمْ أودُّ أن يعودَ أَصْدِقَاؤُنا الذين غابوا سَالِمينْ !

سيوارد : البَعْضُ لا مَنَاصَ يَرْحَلُونْ ! لكنّنى إذا تأمّلْت الذين مِنْ
حَوْلِى رأيتُ أنّنا دَفَعْنَا ثَمنًا بَخْسًا مُقَابِلَ النَّصْرِ العَظِيمْ !

مالكوم : لا أَسْتَطيعُ أنْ أرَىَ (مكدفْ) ولا ابْنَكَ الكريم !

روص : ابْنُكَ يا مَوْلاىْ . . سدَّدَ دَيْن الجُنْدىِّ ! ٥
قد كُتِبَ لَهُ أن يَحْيَا حتّى بَلَغَ أشُدّهْ . . . لكنْ
ما كادَ يُؤَكّدُ فى مَوْقعِهِ الصّامِدِ ما يَجْدُرُ بالصِّنْديدِ منَ الجُرْأةْ
حتى سَقَطَ سُقُوطَ الرَّجُلِ الحَقّ !

سيوارد : هلْ ماتَ إذَنْ ؟

روص : نَعَمْ وَجِئَ بالفَقِيدِ مِنْ صَعِيدِ المَعْرَكَةْ . لا تُبْدِ أحْزانًا عَلَيْه ١٠
بِقَدْرِ ما قَدْ يَسْتَحِقُّ مِنَ حَزَنْ . .
هذا وإلاّ ما انْتَهَى حُزْنُكْ !

سيوارد : فهلْ أَصَابَتْهُ الجرُوحُ مِنْ قُبُلْ ؟

روص : أُصيبَ فى صَدْرِهْ !

سيوارد : إذنْ فهذا من جُنُودِ الله ! لوْ كانَ لى من الأبْنَاءِ
مثلُ شَعْرِ رأسى . . لما رَجَوْتُ ميتةً تَفْضُلُ تلْك ! ١٥
الآنَ يَصْمُتُ النَاقُوسُ عنْ نَعْيِهْ !

مالكوم : لا ! فالرَّجُلُ جديرٌ بِمزِيدٍ من هذا النَّعْى ولَنْ
أبْخَلَ بالنَّعْىِ والتَّأبِينِ لَهْ !

سيوارد : بلْ يكْفِى ذَلكْ . قالوا إنّ ابْنى لاقَى مِيتَةَ شَرَفٍ إذْ
سدَّدَ دَيْنَ الجُنْدِىّ . كانَ الله مَعَهْ ! الآنَ أتَتْ تَعْزِيةٌ أُخْرى . ٢٠

(يدخل مكدف حاملاً رأس مكبث)

مكدف : يَحْيَا المَلِكْ ! فَذَاكَ ما أصْبَحْتَ يا مَوْلاى !
انظُرْ لرأْسِ الغَاصِبِ المَلْعُونْ ! لَقَدْ تَحَرَّرَتْ بلادُنا !
إنّى أرَى مِنْ حَوْلِكَ اللآلِئَ التى تَزِينُ تاجَ المَمْلَكَةْ
وفى دَخَائِلِ النُّفُوسِ تَرْدِيدٌ لِهَذِهِ التَّحِيَّةْ ! إذنْ فَأرْجُو
مِنْهُمو انْ يُسْمِعُونا صَوْتَهُمْ – وعَالِيًا – بِهَذِهِ التَّحِيَّةْ: ٢٥
يَحْيَا مَلِيكُ اسكُتْلَنْدَا !

الجميع : يَحْيَا مَلِيكُ اسكُتْلَنْدَا !

[صوت البوق يدوّى بتحية الملك الجديد]

مالكوم : لا يَنْقَضِى وقتٌ طويلٌ قبلَ انْ تَأْتِى مُكَافأةُ الجَمِيعِ منَ الأحِبَّةْ!

فأُثِيبُ كُلاًّ منكمو لِوَلائِهِ وتكونُ تَسْوِيَةُ الدُّيُونْ !

يا أقْرِبَائى أيُّها الأُمَرَاءُ ! أَسْبَغْتُ مِنْ فَوْرِى عَلَيْكُمْ ٣٠

رُتْبَةَ 'الإيرلِ' الرَّفِيعَةْ . . ولْتَلْكَ أولُ مَرَّةٍ ببلادنا !

أما المَهَامُّ البَاقِيَةْ . . فَلَسوفَ نَغْرِسُ نَبْتَهَا دَوْمًا على مَرِّ الزَّمَنْ

إذْ سوفَ نَدْعُو كُلَّ مَنْفِىٍّ منَ الأَصْحَابِ عن هذَا الوَطَنْ

بعدَ الفِرَارِ من الطُّغَاةِ ذوى العُيُونِ اليَقِظَةْ ! ولسوفَ نكْشِفُ عنْ

مكَامِنِ كُلِّ قاسِى القَلْبِ من أَعْوَانِ سَفَّاكِ الدِّمَاءِ المَيِّتِ . . ٣٥

مَنْ سَاعَدُوهُ وساعَدُوا تِلْكَ المَلِيكَةَ زَوْجَتَهْ . . وشَبِيهَةَ الشَّيْطَانْ!

ولقدْ أُشِيعَ بأنَّها انْتَزَعَتْ كذلكَ رُوحَهَا بِيَدَيْنِ قاسِيَتَيْن !

ولسوفَ نفعلُ كلَّ ذاك وغيرَهُ مما علينا أنْ نَقُومَ بِهِ –

وبِرَحْمَةٍ منْ عِنْدِ رحْمنٍ رَحِيمْ – فيما يُنَاسِبُنَا مكانًا او زَمَانًا –

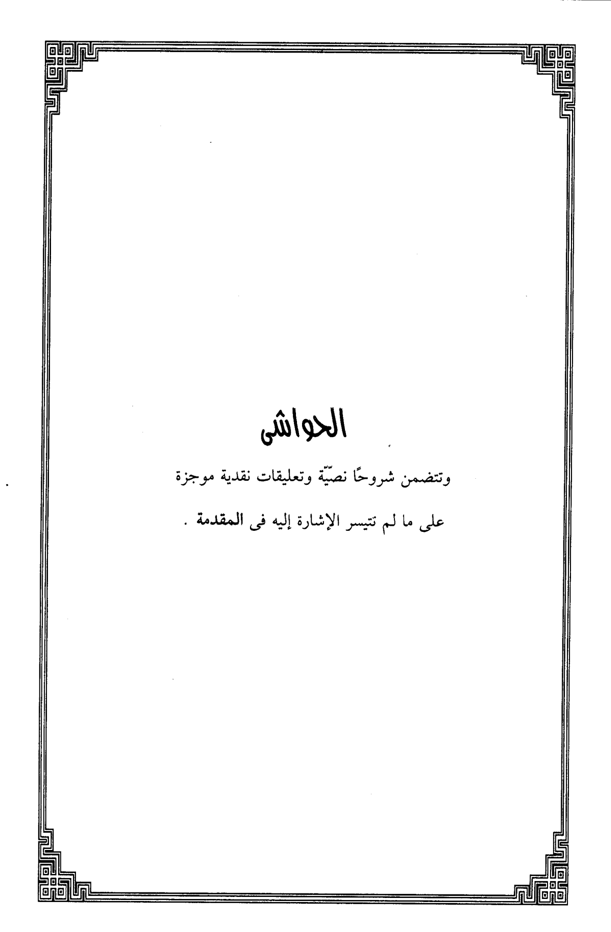
وبِقَدْرِ ما يَلْزَمْ ! وإذَنْ فَشُكْرًا لِلْجَمِيعِ وكُلِّ فَرْدٍ منكمو ٤٠

ولسوفَ نَدْعُوكُمْ جَمِيعًا لِلْحُضُورِ إلى مَقَرِّى فى (سكونْ)

كىْ تَشْهَدُوا تَتْوِيجَنَا !

[أبواق التحية ويخرج الجميع]

نهاية المسرحية



الحواشى

وتتضمن شروحًا نصيّة وتعليقات نقدية موجزة

على ما لم تتيسر الإشارة إليه فى **المقدمة** .

المختصرات

اعتـمدت فى ترجمـة النص على الشروح والتعـليقات المنشـورة فى شتى طبعـات المسرحـية منذ صدورها فى الأعمال الكاملة لشيكسبير عام ١٦٢٣ (فى طبـعة الفوليو) أول مرة ، وكما أشرت فى التصدير ، أعيد طبع 'أهم' ما نفد من طبعات هذه الشروح والتعليـقات فى النصف الثانى من القرن العشرين، إما فى طبعات مستقلة أو فى صورة 'ملاحق' أدرجها المحررون فى ذيل طبعاتهم الحديثة ، ولم أُغفل أيا مما توافر لى منها، وكـنت أقارن بين الشروح المختلفـة وآخذ بأكثرها إقناعًا واتفـاقًا مع ما انتهى إليه البـاحثون المحـدثون من قراءات للنص الشعرى ، وأمـا الطبعات التى اسـتعنت بها وكنت أرجع إليـها بانتظام ودأب فأشيـر إلى محرريها فى المقـدمة والحواشى بأسمائهـم فقط . وفيما يلى قـائمة بهذه الأسماء التى تعـتبر 'اختصارات' وما تدل عليـه، والتواريخ تدل على أول طبعة وآخـر طبعة جديدة، وعدم ذكـر مكان النشر معناه أن المكان لندن .

١ - ميولا -	William Shakespeare, '*Macbeth*': *A Norton Critical Edition : Authoritative Text,* *Sources and Contexts: Crticism*; ed. Robert S. Miola. New York - London. 2004
٢ - براونمولر -	'*Macbeth', The New Cambridge Shakespeare,*: ed. A. R. Braunmuller, Cambridge University Press, 1997 - 2003
٣ - كينيدى -	'*Macbeth', The Alexander Shakespeare,* ed. A. R. B. Kennedy, 1972 - 1986 Glasgow.
٤ - إلوواى -	'*Macbeth', The Macmillan Shakespeare,* ed. D. R. Elloway, 1963 - 1986
٥ - بارنيت أ -	'*Macbeth', Signet Classic,* , 1963 - 1986, ed. Sylvan Barnet.

وتتضمن إلى جانب النص مختارات من كتـاب هولينشيد ، مصدر الحبكة ، وثمانى دراسات نقدية من القرن ١٨ إلى القرن ٢٠ .

٦ - بارنيت ب - الطبعة الجديدة ١٩٨٦ - ١٩٩٨ وتضم مقدمة عن شيكسبير ، أى عن حياته وشعره، وسبع دراسات نقدية جديدة ، وتذييلاً جديدًا بقلم المحرر .

٧ - برنارد لوط - 'Macbeth', *New Swan Shakespeare*, Longman, ed. Bernard Lott, 1958 - 1997

٨ - كينيث ميور - '*Macbeth*', *The Arden Shakespeare*, 1951 - 2004 ed. Kenneth Muir

٩ - تشيمبرز - *The Tragedy of Macbeth, The Warwick Shakespeare*, ed. Sir Edmund K. Chambers

دون تاريخ ولكن الطبعة صدرت على الأرجح فى القرن التاسع عشر

١٠ - طبعة للمسرحية تغفل اسم المحرر ، صدرت عام ٢٠٠٣ فى مدينة نيويورك فى سلسلة 'شيكسبير دون خوف' (*No Fear Shakespeare*) وهى تنشر النصّ المسرحى إلى جانب ترجمة انجليزية منثورة ، أقرب ما تكون إلى الشرح الموجز الذى يقدم مفهومًا أوحد لكل شيء، وكان أحيانًا ما يتفق وما أجمع عليه الشراح ، ويختلف عنهم فى أحيان كثيرة . وهذا النص الذى يقترب ، كما أقول ، من الشرح بمعنى (paraphrase) قد يبلغ درجة السخافة فى استبدال عبارات حوار أمريكية معاصرة بحوار شيكسبير المثقل بالتوريات وظلال المعانى ، وهو أصدق دليل على 'عدم حكمة' الصوغ النثرى للشعر ، بمعنى تقديم 'معناه' ، ويؤكد ما يسميه النقد الجديد 'هرطقة الشرح' (بهذا المعنى المحدد).

أسماء الشخصيات

لا تختلف أسماء الشخصيات فى طبعات المسرحية المختلفة ، باستثناء دونالبين (Donalbain) الذى يرد فى طبعة نيوكيمبريدج (Donaldbain) وفقًا لطبعة الفوليو ١٦٢٣ ولكن طبعة آردن المعتمدة تكتبه وفقًا للنطق الشائع أو ما تحول إليه وصار يعرف به ، وتتبعها كل الطبعات ، وربما كان سبب الإهمال المعتاد لصوت الدال بعد اللام هو السبب ، فهو يشيع فى الأسماء الانجليزية ، فنحن ننطق اسم بلدة (Guildford) جيلفورد ، أى بإهمال صوت الدال. وبهذا أخذت فى كتابته بالعربية .

وأما بانكو (Banquo) فهو محرف عن صورة قديمة وردت فى رواية هولينشيد التاريخية ، وهى صورة هجاء قديم يوحى بإضافة حرف لين بعد الواو أو قبلها (Banquhu) ولكن العبرة ليست بهولينشيد بل بشيكسبير ، فعندما شاهد المسرحية أحد كتاب ذلك العصر وكان ذلك على الأرجح عام ١٦١١ أى قبل نشر المسرحية ، واسمه الدكتور سايمون فورمان (Dr. Simon Forman) وكان مُنَجِّمًا ومن أدعياء الطب ، ومتورطًا فى 'مؤامرة البارود' التى أشرت إليها فى **المقدمة** ، ومستشارًا للمجلس الخاص للملك أثناء التحقيق فى تلك المؤامرة كتب يقول إنه شاهد مسرحية **مكبث** ، وهو يكتب الكلمة وفقًا لنطقها أى

(Mackbeth) ، ويقول إن المسرحية تصف مقابلة مكبث وبانكو للساحرات ، وهو يكتب الاسم الأخير (Bancko) مما يقطع بأن هذا هو الذى سمعه فى المسرح ، ومن ثم بأن هذا هو 'النطق' الشائع للاسم، وهو يكتبه أحيانًا (Banco) و (Banko) .

وقد تصرفت فى كتابة الأسماء بالعربية حتى أقرّبها من النطق الانجليزى فيما عدا ما شاع فكتبته بالصورة الشائعة ونصصت على النطق فى قائمة الشخصيات . وقد كتبت الألقاب كما شاعت أيضًا ، مثل 'لورد' و'ليدى' ، إذ لا مقابل لهما بالعربية ، وإذا كنا أنشأنا فى مصر ذات يوم 'مجلس الشيوخ' فى البرلمان ليوازى 'مجلس اللوردات' فى بريطانيا ، فالأرجح أننا حاكينا مجلس الشيوخ الأمريكى (The Senate) فى التسمية ، وأما اللوردات فهم 'الذوات' حرفيًا أى كبار الملاك الذينَ كانوا 'أصحاب' الإقطاعيات فى العصور الوسطى ، ولم يكن لدينا قط مثل هذا النظام 'الإقطاعى' فكان 'الذوات' لدينا أحيانًا ما يضمون الأعيان أى الكبار فى المقام على أسس قد لا تكون مادية بحتة ، فقد تكون سياسية أو علمية وأخيرًا أدبية !

وأما 'الساحرات' فقد خصصت لهن قسمًا كاملاً فى المقدمة أستكمله فى 'الهامش' هنا . فى طبعة الفوليو لا ترد كلمة (Weïrd) على الإطلاق ، وأما فى 'الإشارات المسرحية' فالساحرات يسمين أنفسهن 'الأخوات' وبهذا يشير إليهن مكبث فى (٣/ ١/ ٥٨) ولا ترد كلمة الساحرة صراحة إلاّ فى السطر (١/ ٣/ ٦) ويقترن الاسم ثلاث مرات فى تلك الطبعة الأولى بصفة (Weyward) [وتنسب إلى جامع حروف النص الذى يشار إليه باسم 'الجمِّيع' أ] وثلاث مرات فى الطبعة نفسها بالصفة (weyard) [وتنسب إلى الجمِّيع ب) ويقول **معجم أكسفورد الكبير** (OED) تحت معانى كلمة (weird) (a) إن كلمة (weyard) تحريف أو إنها نُحتَتْ على غِرار (Wayward) والتى تعنى المتمرد أو الشارد أو المشاكس ، ولا تزال تستعمل فى الانجليزية حتى الآن بهذه المعانى وبمعنى من يُطْلِقُ لهواه العِنان أو بمعنى الجامح . ولكن كلمة (Weird) بأشكال هجائية مختلفة ترد فى نصوص قديمة ، كما يقول ذلك المعجم ، منذ مطلع القرن الخامس عشر على الأقل ، وإن لم تكن هذه النصوص شائعة ، وقد أشرت فى المقدمة إلى كتاب **تاريخ اسكتلنده** (*Scotorum historiae*) الذى كتبه هكتور بوثيوس (Hector Boethius) أو بيسى (Boece) عام ١٥٢٦ وترجمه بيلندن (Bellenden) من اللاتينية إلى الأسكتلندية عام ١٥٣٦ ، وهو كتاب ملئ بالخرافات ، ولكنه مهم لورود هذه 'الأخوات' فيه لأول مرة ، فهو يشير إليهن بتعبيرين الأول هو 'ربات القدر' (the Fates) والثانى هو 'الحوريات أو الجنّيّات المتنبئات' (prophesying nymphs) فى العبارة نفسها ويفصل بينهما الحرف 'أو' ، وفى الصفحة نفسها يشير إليهن باسم 'الأخوات' أى (*sorores*) . وأما ترجمة بيلندن المشار إليها فهى أقرب إلى الترجمة الحرة الشارحة منها إلى الترجمة الدقيقة ، وهو يقول إن مكبث وبانكو قابلا ثلاث نسوة يرتدين ملابس غريبة والناس يقولون إنهن كُنَّ 'الأخوات المتنبئات أو الساحرات'

'Three weird sisters or witches'

ولابد أن هولينشيد قد اطلع على هذه الترجمة (وقد أعيد نشرها فى القرن العشرين عام ١٩٣٨) إذ إنه يقول إن هذه 'الكائنات' كن يشبهن 'مخلوقات من عالم قديم' ويظن أنهن 'الأخوات المتنبئات أو - إذا شئت التجاوز - كن ربات القدر ، أو بعض الحوريات أو الجنيات'

'the weird sisters, that is (as you would say) the goddesses of destiny, or else some nymphs or fairies'

ولم تبدأ كلمة (weyward) تختفى من نص الفوليو إلا فى طبعة ١٦٨٦ وما بعدها حيث تصبح (wizard) أى 'ساحرة' ، وأحيانًا تكتب بصيغة الجمع أو بتكبير حرف البداية للدلالة على العَلَمية ، وتتفاوت بعد ذلك صور الصفة المعهودة، فبعض طبعات المسرحية، حتى إحدى الطبعات الحديثة (١٩٨٠) ، تستبقى (Weyard) [باعتبارها صورة من صور wizard] حسبما يقول المحرر أ. ب. ريمر (A. P. Riemer) ويستبقى محرر آخر فى طبعة أحدث الصورتين القديمتين الواردتين فى الفوليو ، مستعملاً الثانية (Wayward) ومعّدلا الأولى إلى (Wyrd) . ولكن هاتين الطبعتين تشذان عن العرف والشائع ، وهو الذى أقره تيبولد (Theobald) فى طبعتيه فى أوائل القرن الثامن عشر (١٧٣٧) و (١٧٤٠) لسبب جد وجيه وهو أن البحر الشعرى يستقيم بها ، وكثيرًا ما نفعل ذلك فى العربية ، ومن ثم أصبح لدينا كلمة (Weird) بشتى ظلال معانيها .

وأما عن ترجمتى إياها بالساحرات فيستند إلى ما ذكره بيتر هايلين (Peter Heylyn) من موازاة كلمتى (Witches) و (Weirds) رغم إنكار بعض المعاصرين لذلك التحريف ، فحتى لو سلمنا بتحريف (Wizard) بصورها المتعددة إلى (Weyard) وهذا يسير عند نقل الكلمة بخط اليد إلى خط يد أخرى ، أو نشدنا الدلالة فى مسرحية **مكبث** التى كتبها شيكسبير دون غيرها ، فلن نجد سوى معانى السحر والشعوذة ، وسنجد أننا ابتعدنا كل البعد عن الجنيات وربات الأقدار والحوريات .

ولن أفيض فى الحديث عن باقى الشخصيات فى المسرحية وأصولها التاريخية ، فلن يفيد ذلك القارئ العربى فى شىء، ولن يفيد دارس الترجمة ، فمعظم المصادر مشكوك فيها، وقد اقتصرت فى **المقدمة** على سرد الوقائع التى أثبتها المؤرخون المحدثون بغض النظر عما قاله القدماء، وخصوصًا من أشرت إليهم، وهم الذين يمزجون التاريخ بالأسطورة. والحقائق الوحيدة المؤكدة هى أن دنكان (الأول) حكم اسكتلندا من عام ١٠٣٤ - ١٠٤٠م، وخلفه مكبث (١٠٤٠ - ١٠٥٧) وخلفه مالكوم (الثالث) (١٠٥٧ - ١٠٩٣) وأن روص ، وكيثنيس أعدمهما مكبث إبان السنوات العشر الأولى من حكمه، حين كان ملكًا صالحًا . والتاريخ يقول إن سيوارد توفى عام ١٠٥٥ أى قبل مكبث بعامين (على عكس ما تقوله المسرحية) .

حواشى المشهد الأول من الفصل الأول

يقول كولريدج إن هذا المشهد يتناقض تمامًا مع المشهد الافتتاحى لمسرحية **هاملت** ، ويعتبر هذا التناقض شاهدًا يؤكد عبقرية شيكسبير ، ففى المشهد الافتتاحى فى **هاملت** "نرى تصاعدًا تدريجيًا من أبسط أشكال المحادثة إلى لغة الذهن المشبوب ، ومع ذلك يظل العقل **موطن** العاطفة المشبوبة ، وأما فى المشهد الافتتاحى فى **مكبث** فإن الشاعر يخاطب الخيال على الفور (أو المخيلة imagination) وما يرتبط بها من مشاعر جياشة (emotions) "

S. T. Coleridge, *Coleridge's Criticism of Shakespeare*, ed. R. A. Foakes, 1989, p. 106)

وهو الموقف الرومانسى الذى يختلف اختلافًا بيّنًا عما قاله الدكتور جونسون فى الكتاب المشار إليه فى القسم التاسع من **المقدمة** ، إذ يبدأ بربط الشاعر بالعصر قائلاً إنه من المحال الحكم على كتابة كاتب إلا فى ضوء عصره وتقاليده ، وإن لم يكن ذلك بمقاييسه ، ولما كان عصر شيكسبير يؤمن بالسحر والساحرات إلى حد الخبل (فى افتتان أهله بالسحر) "فإننا نستطيع بسهولة أن نسمح لشيكسبير أن يبنى مسرحية على أساس هذا الافتتان العام (بالسحر) خصوصًا لأنه اتبع بدقة شديدة القصص التاريخية التى كان يُظن آنذاك أنها صادقة ؛ بل ولا يمكن أن نشك فى أن مشاهد السحر ، مهما يبلغ الاستهزاء بها فى عصرنا ، كان شيكسبير وأبناء عصره يرون فيها مصدر رهبة وكانت من ثم ذات تأثير شديد" (ص ٢٠٨ من طبعة نورتون).

وأما المسرحيون فكانوا دائمًا ما يحتفلون بمشاهد الساحرات وكثيرًا ما يطلق المخرجون لخيالهم العنان فى تصويرهن وابتداع الحيل المسرحية اللازمة للإيحاء بالسحر ، وإضافة ما يحلو لهم من الموسيقى ، ولم يتساءل منهم عن 'جدوى' هذا المشهد ، فيما تورده الكتب المتاحة ، إلا جرانفيل باركر الذى لم يكن يرى له فائدة درامية ، بل ويقول إنه 'غير شيكسبيرى'

(H. Granville - Barker, *Prefaces to Shakespeare*, 4 th series, 1945)

ويورد كينيث ميور فى حواشيه ردًا للناقد نايتس عليه يقول فيه "إن كل تيمة من تيمات المسرحية موجودة فى الفصل الأول ، والمشهد الأول الذى تشهد كل كلمة فيه بذلك ، يعزف أحد الألحان السائدة فى الدراما" . (ص ٣) . وأما مكان المشهد (أى ما نسميه 'المنظر') فهو ، كما يقول براونمولر فى حواشيه، غير محدد، "وإن كانت الأخوات أو 'الساحرات' يتخذن أحيانًا فى خيال المخرجين ، على الأقل منذ إخراج كوميساريفسكى للمسرحية فى ستراتفورد عام ٣٣ ، صورة من يجمع الغنائم فى ساحة القتال" (ص ١٠٢) .

فى تقديم المنظر إشارة إلى هزيم رعد ولمع برق ، والنقاد يعزون ذلك إلى تأثر شيكسبير بالصورة

الشائعة للساحرات كما يصورها ريجينالد سكوط (Reginald Scot) فى كتابه **اكتشاف السحر** (*The Discovery of Witchcraft*) الذى صدر أول مرة عام ١٥٨٤ وأعيد نشره عام ١٨٨٦ من تحرير برنسلى نيكولسون ، ثم فى عام ١٩٣٠ ، وقدرة الساحرات على ذلك تؤكد صفة الأخوات 'الساحرات' وتنفى عنهن أية صفة أخرى .

أرقام السطور

٢ - هانمر (Hanmer) يصحح 'أم' (or) فى هذا السطر إلى 'و' (and) قائلاً إن الظواهر الجوية الثلاث متلازمة ويوافقه كابل (Capell) ولكن خروج الساحرات عن المنطق مقبول .

٣ - 'الصخب الملتاث' فى الأصل (hurly-burly) ومعناها الحرفى هو الضجيج الأهوج ، والمقصود هو الفتنة الهوجاء ، أى فتنة التمرد على الملك ، واختيار الصفة العربية فى النص هنا تفرضه القافية .

٤ - 'الجيش' فى الأصل (battle) التى شاعت دلالتها على المعركة ، ولكن الكلمة قد تعنى أيضًا 'الجيش' كله أو فرقة من فرق الجيش ، حسبما يقول معجم أوكسفورد الكبير (OED) فى باب (Battle *sb* 8 a) وهو المعنى المشتق من الجذر الفرنسى (Battaile) ويراه براونمولر أقرب إلى مقصد الساحرات .

٧ - 'وسط القفار' فى الأصل(upon the heath) ويجمع النقاد على أن المقصود هو'البرية'أو'القفر' فقط.

٩ - 'القطة الغبراء' فى الأصل (graymalkin) وأما اللون 'الأغبر' فهو الذى يقابل 'الرمادى' عندنا حاليًا ، كما فعلنا فى ترجمة كتاب 'الذئب الأغبر' (*Gray Wolf*) وأما (malkin) فهو اسم للقطة ، وهو تصغير لاسم (Maud) أو ماتيلدا (Matilda) (OED) ويقول أحد النقاد إن الصفة (المصغرة) كانت تطلق فى اللغة الدارجة (slang) على الداعرة أو العاهرة ، ويقول ناقد آخر إن الانجليز دون غيرهم يتصورون أن القطط والضفادع ، إلى جانب الفئران والكلاب وبعض الحشرات كانت تمثل 'العفاريت' التى 'تألفها' الساحرات (familiars) بمعنى القوى غير البشرية التى تعينهن على فعل ما يردن . ويؤكد ذلك كتاب سكوط المشار إليه ، ويستشهد ناقد ثالث بما ورد فى مسرحية **دوقة مالفى** لجون وبستر (John Webster's *Duchess of Malfi*) .

١٠ - 'أمير الضفادع' فى الأصل (Paddock) والكلمة تعنى ضفدعًا من نوع خاص ، والمقصود 'رئيس عفاريت الضفادع' وقد نقلت ذلك المعنى فى الترجمة .

١٢ - 'الخير شرّ والشر خير' فى الأصل مقابلة بين (Fair) و (Foul) ويقول النقاد إن للعبارة أصلاً فى المثل الشائع 'حُسْنُ المظهر يخفى سوء المخبر' (Fair without but foul within)

ولكن المقابلة هنا بين الجانب الإيجابى والجانب السلبى بألفاظ ذات معان عامة ، والدليل

على ذلك ما أورده كينيث ميور ، الذى يستشهد بما جاء فى كتاب الهجّاء توماس ناش (Nashe) (١٥٦٧ - ١٦٠١) وعنوان الكتاب "ضروب الرعب فى الليل" (*Terrors of the Night*) الصادر عام ١٥٩٤، الذى يقول "كل شىء لابد أن يفسر بعكسه عند تلاوة الساحرات لمستهل صلواتهن (Pater - noster) فالخير هو صفة الشر ، والشر هو صفة الخير" (good being the character of bad, and bad of good)

ويؤكد الناقد نايتس (كما ذكرت فى المقدمة) أن 'انقلاب القيم' من الخيوط الدرامية الرئيسية فى المسرحية .

ويناقش بعض النقاد صور 'خروج' الساحرات من المسرح ، فهل يَطِرْنَ فى الهواء مثلاً أم يختفين فى باب سحرى فى أرضية المسرح أم يَخْرُجْن كما يخرج باقى الممثلين ؟ وهذا يهم مخرج العرض وحده ولا يهم القارئ العربى للنص.

المشهد الثانى

يسهب النقاد فى تحليل مكان هذا المشهد ، وهو أمر لا يكتسى دلالة كبرى من الناحية الدرامية ، والأرجح على أى حال أنه بالقرب من مقر قيادة الملك دنكان ، كما يدل على ذلك صوت البوق الملكى الذى نسمعه فى البداية من القائمين على حراسة الموقع ، ويتناول المشهد سردًا 'ملحميًا' للأحداث التى تجرى فى ثلاث معارك فى الوقت نفسه ، أولاها تمرد ماكدونالد ، والثانية غزوة سوينو بالاشتراك مع كنوت (ملك النرويج) والثالثة غزوة الدانمركيين التى لا ينص عليها شيكسبير صراحة (ربما من باب المجاملة للملك جيمز الأول لأن زوجته كانت دانمركية) .

وقد نشأ خلاف يومًا ما حول نسبة هذا المشهد إلى شيكسبير ، ثم حسمه المحدثون ، وأكده روى ووكر (Roy Walker) فى كتابه الصادر عام ١٩٤٩ بعنوان "**تحرر الزمان**" (*The Time is Free*) إذ إنه يقطع بنسبته إلى شيكسبير فى صفحات كثيرة ، وينتهى إلى القول بأن شيكسبير يريدنا أن نركز فى المشهد الثالث على رد فعل مكبث إزاء هذه الأنباء لا على شخصية حامليها إليه . ويؤيده كل محررى طبعات المسرحية على امتداد الخمسين عامًا الأخيرة ، وكذلك النقاد . أما كلمة 'يقابلون' فربما لم يكن شيكسبير قد نصّ عليها ، وربما يكون الضابط الجريح موجودًا على المسرح سلفًا قبل أن يدخل الملك ، وقد أقعدته جراحه ، وهذا هو ما يرجحه براونمولر .

١ - 'المضرج بالدماء' فى الأصل (bloody) ويقول بعض النقاد إنهم رصدوا أكثر من مائة مرة ورد فيها لفظ الدماء ومشتقاته فى النص المسرحى ، وبدلالات مختلفة .

٢ - 'يبدو عليه' يقول براونمولر إن كلمة 'يبدو' وأشباهها تتكرر فى المسرحية ، وإن هذا السطر يمثل أول حالة للاستدلال من الظاهر على الباطن ، وقد لا يصدق الاستدلال . وأضيف أن النص يحفل بالتظاهر والمواراة التى تؤكدها 'التورية' بشتى أنواعها التى ناقشتها فى **المقدمة** .

٤ - 'هذا هو الرجل' فى الأصل (sergeant) وإزاء الخلاف الذى لم يحسم حول 'رتبة' ذلك 'الرجل'، وإن كان يشار إليه فى الإرشادات المسرحية باسم 'القائد' ، فضلت تجنب الكلمة تلافيًا للتناقض ، فكينيث ميور يقتطف قولاً لناقد يدعى ستيفنز مفاده أن شيكسبير قد استعار التعبير من هولينشيد الذى يذكر أن دنكان أرسل 'مراقبًا للنظام' (sergeant-at-arms) بمعنى 'المُحْضر' الحديث فى المحاكم (bailiff) وكان يحمل أمر الملك إلى زعيم المتمردين بالحضور ، والمعروف أن (sergeant) تعنى الآن إما 'الرقيب' فى القوات المسلحة (الجاويش التركية) أو المساعد الأول (لدينا) (sergeant major) ويقول المعجم (OED) إن الرتبة العسكرية كانت أكبر كثيرًا فى أيام شيكسبير عما هى الآن (*sb*.3) . وإزاء هذا الغموض فضلت ، كما أقول ، استعمال لفظ عام يفى بالغرض الدرامى.

١١ - 'زبانية من كل الألوان' فى الأصل (kerns and gallowglasses) يسهب النقاد والشراح فى تحديد صفات هؤلاء الجنود 'الغلاظ الشداد' والذين يشبهون 'زبانية الجحيم' ، ولما كان تحرى الدقة التاريخية ليس مطلوبًا فى النص الأدبى ، وليس لهؤلاء ما يقابلهم بالعربية ، رأيت الاتكاء على 'الصورة الشعرية' الموحى بها والاستغناء عن التفاصيل التاريخية ، خصوصًا فى هذا الوصف 'الملحمى' . ولكن المتفق عليه هو أنهم كانوا قساة القلوب لا يراعون 'قوانين' الحرب العرفية .

١٢ - 'كالعاهرة' : الإشارة إلى أن ربة الحظ عاهرة لها جذورها فى الأمثال الشعبية الانجليزية ، فالمثل القديم يقول 'ربة الحظ عاهرة' أى (Fortune is a strumpet) .

١٩ - 'ربيب الإقدام' فى الأصل (Valour's minion) والاسم المضاف قد يعنى 'الابن الذى تربى فى أحضان والد آخر' أو 'الابن المفضل' أو 'الصديق المقرب' (OED) ولكن بعض النقاد يقولون إن مادة المعجم ناقصة فأحيانًا تستخدم الكلمة فى سياق يحط من شأن صاحبها .

١٩ - 'يشق طريقًا' فى الأصل (carved out his passage) ويربط النقاد بين 'شق الطريق' و'فلق الجسد' فى السطر ٢١ ، ملمحين إلى إرهاص ذلك 'بالعملية القيصرية' التى أتت للحياة بغريمه مكدف (الذى سينجح وحده فى قتل مكبث) . انظر **المقدمة** . وإن كنت أستبعد أن يحدس المُشاهد فى المسرح هذا الإرهاص مثلما يندر أن يخطر على بال قارئ النص .

٢٠ - 'ما صافح خصمه' : كان من تقاليد النزال أن يصافح الخصم خصمه قبل المبارزة .

٢٢ - 'السُّرّة' : فى الأصل (nave) والمقصود بها ، على الأرجح هو (navel) أى (umbilicus) وعلى هذا ترجمتُ النص ، ويؤيد هذا ما وجدته فى المعجم (OED) .

٢٢ - 'الشدقين' فى الأصل (chaps) وفى طبعة الفوليو (chops) والمعنى هو إما الشدق أو الفكّ .

٢٤ - 'ابن عمى' : يقول هولينشيد إن مكبث ودنكان كانا أولاد عمومة ، ويصف هولينشيد مكبث بالألفاظ نفسها أى بأنه شجاع وسليل الكرام .

٢٥/٢٧ يقول الشراح إن الصورة 'معقدة وغامضة' ولكنهم يُجْمِعون على أن المعنى الأساسى الذى لا خلاف عليه هو أن خطرًا غير متوقع قد يظهر فجأة فى ظروف 'إيجابية' ومواتية . وفيما يلى التفسيران اللذان وجدتهما فى شروح الطبعات المختلفة : (١) أن العواصف والرعود مثل الغزوة الاسكندنافية ، قد تأتى من الشرق الذى تشرق منه الشمس فتنبه الحياة والأحياء (وهذا هو المعنى الأقرب إلى النص والذى أخذت به فى الترجمة) ، (٢) عندما تبدأ الشمس تراجعها عند خط الاستواء مؤذنة بالاعتدال الربيعى ، قد تهب عواصف ورعود .

والمعنى يتوقف على تفسير كلمة (spring) بالنبع أو بالربيع ، وكلمة (reflection) بالسطوع أو بتراجع تعامد الشمس عن مدار الجدى واقترابها من التعامد على خط الاستواء ، فأما تفسير الكلمة الأولى بالنبع فيؤكده الفعل (swells) الذى يعنى فيض الهناء ، وأما تفسير الكلمة الثانية ذلك التفسير الجغرافى البعيد المأخذ فلم يخطر على بال أحد قبل سنجر (Samuel Well Singer) فى طبعته لأعمال شيكسبير عام ١٨٥٦ ، ولم يأخذ به الكثيرون ، ولم أجد عليه دليلاً قاطعًا ، فالمعجم (OED) لا يأتى إلاّ بهذا الشاهد نفسه دليلاً على ذلك المعنى مستندًا إلى تفسير (Schmidt) شميت فى معجمه لألفاظ شيكسبير ، وبشاهد آخر يستند إلى هذا التفسير نفسه . ولهذا وجدت الأصوب أن آخذ بالمعنى القريب فى هذه الصورة 'المبسوطة' (extended image) التى يقول جمهور النقاد إنها ملحمية .

٣١ - 'لاحت له بعض المغانم' المقصود أنه رأى فرصة للكسب أو الانتصار ، أو أنه رأى إمكان الظفر بما يغنمه من أرض أو أسلاب ، ولذلك اخترت 'المغانم' ذات المعنى الأعم .

٣٧/٣٨ انظر **المقدمة** حيث الحديث عن دلالة المضاعف' مرتين (أو أربع مرات حسبما يقول براونمولر).

٤٠ - 'تل جلجثة' (Golgotha) كانت الربوة التى يقول الكتاب المقدس إن المسيح صُلب فيها: "فأخذوا يسوع ومضوا به . فخرج وهو حامل صليبه إلى الموضع الذى يقال له موضع الجمجمة ويقال له بالعبرانية جُلْجُثَة. حيث صلبوه" (**إنجيل يوحنا** ١٧/١٩) .

٤٤ - الإرشادات المسرحية (**يدخل روص وأنجوس**) مثار جدل ، فبعض محررى طبعات شيكسبير يحذفون الإشارة إلى أنجوس لأن مالكوم لا يتعرف إلا على روص ، ولأن أنجوس لا يتكلم فى هذا المشهد ، ولكن وجودهما معًا مهم لأنهما يقومان بالمهمة التى يكلفهما الملك بها فى المشهد التالى ، ويدخلان معًا بعد ذلك فى ١/ ٤ و ١/ ٦ .

٤٥ - 'الأمير الجليل' فى الأصل (worthy Thane) : كان هذا اللقب تـاريخيًا يعنى 'صاحب مقاطعة' وهبها له الملك ويرأس عشيرة (clan) من عشائر اسكتلندا ، وقد تحـول المعنى ليدل على الحاكم الذى يحتفظ فى ظل النظام الإقطاعى بجيش صغير يحمى مقاطعة ويأتمر بأمره ، مثل أمير جلاميس (مكبث) وأميـر كودر (الخائن) ونقلُ لقبِ الأخيـر إلى مكبث معناه تعيينه حـاكما على مقـاطعة كودر وتمليكه أراضـيها . ولذلـك أفرق فى **المقدمة** وفى الترجـمة بين الأمـير بمعناه الحـديث (من أبناء الملك) والأمير بمعناه القديم المشار إليه هنا .

٤٦ - 'اللهفة' تعنى تعجل الإفضاء بقول أو أقوال ؛ (haste) فى الأصل . لاحظ أيضًا كلمة 'تبدو' وهى صادقة فى هذه المرة .

٤٨ - 'يا رفيع القدر' يقول بعض النقـاد إن تفخيم الملك للأمراء ، ولو أنه لازم لضـمان ولائهم ، يُنْبِئُ عن ضعفـه، أو هو سمة من سمات ضـعفه ، وتستند بعض الناقـدات النسويات إلى هذا فى تحليل شخصيته التى تفيض بحنان الأم .

٤٩/٥٧ - يستأنف روص رواية المعركة بالأسلوب الملحمى نفسه ، والمعروف تاريخيا أن 'ملك النرويج' الذى كان يقود بنـفسه جيش النرويج كان يسـمى سوينو (Sweno) أو (Svend Estridsen) باللغة النرويجية ، وقد غزا اسكتلندا ، وظل جيْشه منتصرًا ردحا من الزمن ، فى عام ١٠٤١ م .

٥٢ - 'يؤازره' لا يذكر هولينشيد شيئًا عن هذه 'المؤازرة' بل يكتفى بأن يقول إن كودر خائن .

٥٣/ ٥٤ 'قرين إلهة الحرب' فى الأصل (Bellona's bridegroom) أى- حرفـيًا- عريس بلّونا ، وبلونا هى إلهة الحرب الرومانية ، وهو عريسها (أو عـروسها) بمعنى أنه تزوجها لتوه، وهكذا تحوّل 'ربيب الإقدام' (فى السطر ١٩عاليه) إلى زوج وقد فضلت حذف الإشارة الأسطورية لغموضها بالعربية.

٦١ - بجزيرة (كولمنش) : فى الأصل (Saint Colm's Inch) وهى تسمى حاليًا إنش كولم أو إنشكولم ، وهى جزيرة بالقرب من إدنبـره ، وأما الاسم كولم فهو اخـتصار لاسم القديسة كـولمبا ، ولذلك وردت فى الأصل الإشـارة إلى القـديسـة ، وقـد عَرَّبْتُ الاسم القـديم (الوارد فى النص) ولم آت بالجديد لاتفاق القديم مع وزن البيت الشعرى العربى .

٦٢ - 'عشرة آلاف جنيه' فى الأصـل (dollars) والكلمة الانجليـزية تحريف للعملة الألمـانية (thaler) وكانت قطعة كبيرة من الفـضة ، وفق ما يقول المعجم (OED) وأما الِدولار البريطانى فـيقول كينيث ميور إنه لم يضـرب إلا فى عام ١٥١٨ تقريبًا ، أى بعد ٥٠٠ سنة من أحداث المسـرحية ، ومن ثم فقد فضلت تحويل الكلمة إلى جنيه العربية التى توازى فى المعنى تلك العملة (بغض النظر عن القيمة الشرائية) .

٦٧ - 'ما أهدره' : هذا البيت يبقى على صورة الطباق فى البيت الأصلى وإن لم تكن بالألفاظ نفسها ، بين 'أهدر' و'يحظى' ، وفى الأصل ما 'خسره الخائن كسبه مكبث' والطباق بين المكسب والخسارة يرجع صدى قول الساحرات 'ينهزم' و'ينتصر' ، ويستخدم الألفاظ نفسها . ويقول الشراح إنه يرجع صدى مثل شائع وهو 'لا يخسر رجل شيئًا إلا فاز به آخر' وهو قريب من مثلنا العربى 'مصائب قوم عند قوم فوائد' (وهو عجز بيت صدره: بذا قضت الأيام ما بين أهلها) .

المشهد الثالث

٢ - 'أقتل الخنازير' كان الساحرات يُصَوَّرْنَ فى صور توحى بإيذاء الحيوانات المنزلية .

٤ - فى الأصل تكرار لكلمة (munched) التى كانت تعنى فى اسكتلندا ، حسبما يقول أحد الشراح ، المضغ على اللثة بعد تساقط الأسنان ، ولكن المعجم (OED) يورد المعانى التى أثبت بها فى الترجمة، وقد رأيت أنها أدق فى نقل الصورة ، وأقرب إلى 'المذاق' العربى .

٥ - 'غورى يا ساحرة !' الأصل هو (Aroint thee, Witch !) والفعل الانجليزى ليس له معنى معروف أو متفق عليه ، وقد تسابق الشراح فى الحدس والتخمين ، ولم يسبق ورود الفعل إلا فى **الملك لير** وبالمعنى الموحى به نفسه ، ويدرج الكلمة أحد كتب الأمثال الانجليزية بعد أن وردت ، كما يقول المؤلف، فى كتاب يضم الأمثال الشائعة يرجع تاريخه إلى عام ١٦٧٩ ، ومن ثم فالمحتمل أن شيكسبير هو مصدر هذا المثل .

٥ - 'العجزاء' فى الأصل (rump - fed) وقد تعنى العبارة إما أن المرأة ضخمة العجز أو سمينة ، وإما أنها تتغذى على لحم الفخذ البقرى ، وقد أخذت بالمعنى الأول لورود تعبيرات مشابهة فى مسرحيات معاصرة لشيكسبير (أو سابقة على هذه المسرحية ، على الأرجح) . ويقول براونمولر إن دلالات الألفاظ 'القبيحة' كثيرًا ما تخفيها تعبيرات 'لطيفة' أو مهذبة . ويضرب أمثلة كثيرة على ذلك

٦ - 'ربان المركب تايجر' كان 'تايجر' أى النمر اسمًا يطلق على سفن كثيرة ، ولكن باحثًا يدعى (لوميس) (E. A. Loomis) نشر دراسة عام ١٩٥٦ فى مجلة **شيكسبير كوارترلى** يبين أن إحدى السفن التى كانت تحمل اسم تايجر قد انتهت بفاجعة عندما أبحرت إلى الشرق الأقصى واستغرقت رحلتها ٥٦٧ يومًا (من ٥ ديسمبر ١٦٠٤ إلى ٢٧ يونيو ١٦٠٦) أى ٨١ أسبوعًا ، وهو ما يوازى الرقم المذكور هنا فى السطر ٢٣ (زمنًا يمتد أسابيعًا تسعة .. ضربت فى تسعة) .

٧ - 'غربال' (sieve) كان الإبحار فى الغربال من التهم التى كثيرًا ما توجه إلى الساحرات ، وكان من بين التهم المنسوبة إلى إحدى الساحرات التى قام الملك جيمز الأول بالتحقيق معها شخصيًا.

٨ - يقول أحد النقاد إن الساحرات كن أحيانًا يسخطن أنفسهن فئرانًا ، لكن دون أذيال .

٩ - تقول فرانسيس دولان فى كتابهـا المشار إليه فى المقدمة (ص ٣٣) ''إن كثيرًا من الصور الدرامية التى تقدم السـاحرات فى صـور القوى الجبـارة الخطرة تربط ما بين القـوة التى يتمتـعن بها وبين الرغـبة الجنسية للأنثى'' (ص ٢١٢) . وعلى هذا فسر بعض النقاد الفعل 'أفعل' على أنه يشير ، إلى جانب دلالته العادية ، إلى الجماع ، بل إن بعضهم يفسر بقية كلام الساحرة (خصوصًا فى السطر ١٧) على ضوء هذا التفسير .

١٠/ ١٣ - تصرفت فى ترجمة هذه السطور ، والأصل يقول 'سأعطيك ريحًا' استنادًا إلى أن الساحرات ، فيما يقال ، كن 'يملكْن' الرياح، ويبعْنها لمن يطلبها أيضًا ، ولكن المعنى القديم موجود فى الصيغة العربية الحاليـة ، على أى حال ، فمن يملك شيئًا كالريح يرسله حـين يعطيه ، وكان يمكن أن أقول إذن 'وسأهديك رياحًا تحملك إليه' من البحر الشـعرى نفسه ، لولا أنى فضلت المـصطلح الثقافى العربى.

١٥ - المـعنى المضـمر أن التـحكم فى الرياح يعنى التـحكم فى المرافـئ (التى تهب عليهـا الرياح) وفى الخرائط بمعنى الاتجاهات الجغرافية ، وهى التى لابد أن يهتدى الملاح بها فى معرفة اتجاه الريح .

١٧ - انظر الحاشية على السطر ٩ عاليه .

٢٠/ ٢١ قسمت الصورة فى الترجمة وفقًا لشرح الشراح المحدثين ، فالمعنى الذى كان يقول القدماء به هو أن 'النوم لن يتـعلق بالأجفـان ليلاً أو نهـارًا' وهذا التـفـسـير الذى يتـفق مع البناء النحوى للجـملة الانجليزية متناقض ولا يخرج الصورة الباطنة ، وأمـا هذه الصورة فهى أن الساحرة سوف ترسل قوة من عندها تتعلق بجفنيـه حتى يظلاّ مفتوحين ليلاً ونهـارًا ، وهكذا لا يذوق النوم أبدًا . وأما صورة العين باعتبارها 'الجناح الخاص' الذى يضم غرف النوم فى الـطابق الثانى بالمنازل الإليزابيـثية فـقد اختلف النقاد بشأنها ما بين مؤكد للصورة الاستعارية وما بين الداعى للمعنى غير الاستعارى ، ولهذا لم أجد لها لزومًا فى الصورة الأساسية ، وفضلت الاستغناء عنها بالإشارة إلى اليقظة الدائمة . ويربط براونمولر بين الحرمان من النوم وما سوف يعانيه مكبث بعد ارتكاب الجريمة .

٢٠ - ''فى كنف اللعنة'': الأصل يقول 'محرومًا' أى من الغفران ، ومن ثم فهـو ملعون. وفق المعجم (OED). والمعجم يستشهد بهذا البيت وببيت آخر فيه(forbidden) إلى جانب (forbid) الواردة هنا

٣٦ - الطبـاق بين القبح والجـمال يواصل المـفارقـات التى بدأت فى المشـهد الأول ، خـصوصًا 'الخير والشر' ، ومكبث فـى أول عبـارة يقولها عنـد دخـوله المسـرح يردد الكلمتين اللتـين استعملتـهما السـاحرات ، ولو اخـتلف المعنى ، والتـرجمـة تنقل الـمعنى لا اللفظ ، حـتى لو ضـحّت بدلالة التكرار اللفظى . (**انظر المقدمة**).

٣٧ - بلدة فوريس (Forres) تقع شرقىّ انفرنيس (Inverness) وشهدت بعض المعارك الحربية التى وردت مضغوطة فى المشهدين السابقين . ويروى هولينشيد فى معرض حديثه عن مرض الملك (دَفْ) أن 'جماعة من الساحرات كن يقمن فى . . فوريس' (انظر **المقدمة**) وأما هجاء الاسم بسين بدلاً من الفاء فى طبعة الفوليو أى (Soris) بدلاً من (Foris) أى (Forres) فمرده إلى أن الحرفين يتشابهان فى الكتابة . انظر الحاشية على ٦٩ .

٣٧/ ٤٠ وصف بانكو للساحرات هو 'الدليل المنطوق' الوحيد ، حسبما يقول براونمولر ، على مظهر الساحرات. وقد اختلف مظهرهن فى بعض الصور التى أخرجت للمسرحية . والواقع أن شيكسبير بهذا الوصف يختلف عن هولينشيد الذى يقول فى الطبعة الأولى من كتابه إنهنّ كنّ نساء من البشر ، ولم يكنّ عجائز ، وكن يرتدين ملابس أنيقة بل حتى أرستوقراطية ، وفقًا لما أورده جيفرى بُولاً (Bullough) فى المجلد السابع من كتابه عن مصادر شيكسبير السردية والدرامية (١٩٧٥)

Geoffrey Bullough (ed.) *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, 8 vols., 1967 - 1975.

وهذا فى رأى المعاصرين يحقق أو يجسد على المسرح ما يقلله عن التناقض بين المظهر والمخبر .

٤٢/ ٤٣ - 'إذ تضع . .' أى إن الساحرات يطلبن من بانكو الصمت بوضع الأصبع على الشفة ، ربما معًا .

٤٣ - 'إصبعها الذاوى' الصفة هى (choppy) فى الأصل ، والمعجم يقول إن هذا أقدم استعمال للكلمة بمعنى 'الأعجف المتغضن' بفعل الرياح والبرد . ويقول المعجم أيضًا إن هجاء الكلمة جائز بابدال حرف (a) بحرف (o) . (*OED*: Chappy *a* 1) .

٤٤ - لاحظ التناقض بين المظهر والمخبر .

٤٦/ ٤٨ - كان للنبوءات السياسية ، خصوصًا عشية المعارك الحربية أو الصراعات السياسية ، تاريخ طويل سابق على هذه الأحداث ، ولكنه اكتسب خطورة خاصة فى عصور أسرتى تيودور وستيوارت . وقد استغلها شيكسبير فى كثير من أعماله ، وربما كان يستند إلى مصادر كلاسيكية .

٤٦ - 'تحية صدق' هى الترجمة الدقيقة لعبارة (All hail) التى تعنى أكثر من السلام (hail) وفقًا لما يقوله المتخصصون ، فالإيحاء بالصدق فيها لازم للتضليل الذى يعتزمه ، وهن يردفنها بالسلام المعتاد ، ولهذا أردت التمييز بينهما .

٤٦ - 'جلاميس' (Glamis) حافظت على النطق القديم للاسم ، فالنطق الحديث يلغى الياء (Glams) ليس فقط لأن البحر الانجليزى كان يتطلبها عند شيكسبير ، فالبحر العربى يقبل هذا وذاك ، ولكن للمساعدة فى الإيحاء بالجو القديم للأحداث والأسماء .

٤٨ - 'من سيصبح ملكًا' هذا اللقب وحده هو الذى يفاجئ الجمهور ، فالمُشاهد يعرف سلفًا أن مكبث قد عُيّن أميرًا لكودر . وهكذا يقلل شيكسبير من مدى إحاطة الساحرات بالغيب .

٥٧ - 'بذور الزمان' صورة معقدة ، يشرحها براونمولر قائلاً إنها تعنى 'مصادر المستقبل' وهو تعبير غامض، وأما كينيث ميور فيورد شرحًا مقنعًا يقول فيه :

"يقول كرى (Curry) فى كتابه **الأنساق الفلسفية فى شيكسبير** ، فى صفحة ٤٨ إن الشياطين تملك معرفة حدسية لا مطلقة لتطور الأحداث فى المستقبل . . . فإذا كان الزمن معيار حركات الأشياء الجسدية وإذا كانت الأشياء الجسدية تتحرك وتتطور وفقًا للنوازع الكامنة فى ذلك المكنز من القوى الذى يسمى بالأسباب الأولية أو بذور الأسباب (*rationes seminales*) فإن هذه البذور المادية يمكن أن تسمى حرفيا بذور الزمن ، والشياطين تملك الطاقة على التنبؤ بأى بذور ستنمو وأى بذور لن تنمو" .

٦٩ - يقول ميور إن شيكسبير أخذ اسم سينيل (Sinel) من هولينشيد ، مضيفًا أن الكلمة اتخذت هذا الشكل سهوًا أو بسبب الخطأ فى نقل فينيل (Finele) من بيسى (انظر **المقدمة**) . وعلى هذا أخذ شيكسبير الاسم ، ولكن ميور لا يصححها من باب احترام نص شيكسبير وعدم الاعتداد بالصدق التاريخى (النسبى على أية حال) وهكذا قام براونمولر بتصحيح الخطأ مدافعًا عن الصدق التاريخى ، وأخذت أنا بتصويبه ، فالمعروف كما يقول هو أن فينيل (Finel) هنا (أو فينلى Finley أو فندلاخ Findlaech) هو والد مكبث تاريخيا ، حسبما يقول بولاً (Bullough) فى المرجع السابق . وهو أصل الصورة الحديثة (المصغرة) فينى (Finny) و (Finney) وهى صورة اسم الممثل ألبرت فينى واسم الإدارى الانجليزى الذى أطلق اسمه على ميدان فى حى الدقى ، كما نبهنى إلى ذلك الدكتور لويس عوض .

٧٠/ ٧١ - اعتراض مكبث أو دهشته لسماعه تعيينه أميرًا لكودر كان ولا يزال مثار نقاش ، بعد أن واجه الخائن المتمرد فكان 'صنوًا أغلب' (١/ ٢/ ٥٥-٥٦) وكان من المنطقى أن يتوقع أن يحكم على الخائن بالإعدام ، ولكن الجمهور لن يشعر بالتناقض إما لأن الجمهور لم يعرف بعد أن حكم الإعدام قد نفذ، وإما بسبب سهو شيكسبير ، أو ربما لأن المشهد الثانى كتبه شيكسبير بعد الثالث أو راجعه فعدّله بعد المشهد الثالث . ويقول ميور باحتمال حذف بعض الأبيات من المشهد .

٧٥ - 'القفر الموحش' فى الأصل (blasted heath) وهذا هو المعنى المنصوص عليه فى المعجم (OED) استنادًا إلى هذا السطر ، ولكن ماهود (Mahood) يقول فى الكتاب المشار إليه فى

المقدمة عن **توريات شيكسبير** إن الصفة تستخدم هنا بدلالتين ، دلالة القفر الموحش ودلالة اللعنة ، وينتهى من ذلك إلى أن هذا الازدواج الدلالى يوفر المناخ والموقع المناسب للساحرات اللاتى لا ينتمين للنساء ولا للرجال (ص ١٣٤) . ولم أر ما يدعو إلى الأخذ بهذا التفسير الأخير فى الترجمة

٨٦ - 'ما معناه . .' فى الأصل 'النغمة نفسها والكلمات نفسها' - وقد حولت ذلك إلى المصطلح العربى .

٨٧/ ٩٨ - لا خلاف على معنى أو فحوى ما يقوله روص ، فهو يقص تأثير أنباء النصر وبسالة مكبث فى الملك ، على نحو ما شاهدنا طرفًا منه فى المشهد السابق ، ولكن استخدامه الفعل المضارع (أى الحاضر) من الحيل الأسلوبية التى يقصد بها تحقيق 'الحضورية' (immediacy) وإن لم تكن حضورية الحدث الدرامية (dramatic immediacy of action) فهو يروى ما حدث ، والرواية أو السرد فى المسرح لازم حين تستعصى 'الحضورية الحدثية' ، لكنه يجعل الأفعال توحى بها . وأما معنى ذلك الحاضر الذى يفيد الماضى ، ويسمى فى النحو الانجليزى بالحاضر التاريخى (historical present) فأقرب مثال عليه الأفعال المضارعة التى تتلو 'إذا' الفجائية بالعربية ، كقولك : 'خرجت من الغرفة فإذا به يسألنى . .' ولك أن تتبع ذلك بسلسلة من الأفعال المضارعة التى تفيد الماضى ، وهذا هو المقصود بالحيلة الأسلوبية المذكورة . وقد تغلب أحد من صاغوا النص نثرًا انجليزيا بقصد الشرح (paraphrase) على هذه الحيلة بأن دس 'كلما' قبل الفعل الأول (whenever he reads...) فأصبح المعنى 'كلما قرأ . . . زادت دهشته' . ونحن نحول هذا النمط الأسلوبى إما إلى المضارع البسيط بالعربية أو نسبقه بتعبيرات مثل 'ما إن قرأ . . . حتى. .' أو 'حتى قرأ . . . فـ . .' وهو ما فعلته هنا فى الترجمة العربية .

٨٨ - 'قرأ' تعنى 'أدرك' أو 'فهم' أى إن فعل القراءة لا يعنى هنا النظر فى ورقة للإحاطة بما فيها ، فالرواية شفوية . وهو تعبير مجازى سبق استخدامه فى مسرحية أخرى لشيكسبير .

٩٠ - صورة التبارى بين الدهشة والمديح والرغبة فى المكافأة غامضة بعض الشىء فى النص ، فكان لابد لى من الإيضاح بالعربية عن طريق التبسيط ، آخذا بتفسير براونمولر وغيره من كبار الشراح ، وذلك عن طريق تقسيم الفعل إلى فعلين ومن ثَمّ تقسيم الجملة إلى جملتين . ولا داعى للإفاضة .

٩٥ - يعود شيكسبير هنا إلى الأفعال الماضية حتى آخر رواية روص .

١٠٢ - 'وهذه بشرى بتكريم أجل' : لا يفصح آنجوس عن التكريم الأجلّ ، ولكن الجمهور قد يتصور أنه قرار بأن يصبح مكبث وليا للعهد ، أى يخلف الملك على العرش ، وأرجو من القارئ العربى أن يلاحظ هنا ما قلته من قبل فى **المقدمة** من أن كلمة التكريم هى نفس الكلمة الانجليزية التى يستخدمها مكبث وبانكو فى حوارهما بمعنى الشرف والرفعة فى الوقت نفسه ! التورية هنا أقرب إلى

المفارقة حين تصب التورية اللفظية فى التورية الدرامية ، وهى التى يقوم عليها البناء . (انظر الحاشية على ١/ ٤/ ٤٠) .

١١٥ – 'خلفهما' أى يتبعهما فى المجئ . واللفظ الانجليزى (behind) من الأضداد مثل العامية المصرية 'ورا' [انت وراك حاجة النهاردة ؟ = هل أمامك عمل تؤديه اليوم ؟] .

١١٧/ ١١٨ لاحظ أن مكبث لا يصرح بمصدر الوعد (الساحرات) ولكن بانكو يصرح به فى السطور التالية.

١٢١ – الواضح أن بانكو يعرف منذ البداية أن الساحرات يستعنّ بالجن التى 'تزيدنا رهقًا' .

١٢٨ – 'افتتاح' المقصود هو 'الاستهلال' الذى يلقيه ممثل قبل بدء العرض المسرحى والذى عربناه فى ترجماتنا (البرولوج) على نحو ما نشاهد فى **روميو وجوليت** وفى **طرويلوس وكريسيدا** . إذن الصورة هنا منذ البداية توحى بالمسرح ، وتكثر فيها العبارات التى تؤكد المعنى الاستعارى مثل كلمة (act) بمعنى يمثل أو فصل مسرحى ، و (swell) أى يمتلئ بالشخوص . ثم يأتى التعبير الذى تجنبته فى الترجمة وهو (the imperial theme) فالترجمة الحرفية لن تعنى شيئًا (الموضوع الملكى ؟ موضوع المُلْك ؟ الموضوع الامبراطورى ؟؟) وأقرب ما يقربه هو قولنا 'وموضوعها جلوسى على عرش الملك' ، وقد حولت هذا إلى النص الحالى فى الترجمة . وغرابة التعبير أدت بعض النقاد إلى الإسهاب فى التحليل بل وتأليف كتاب هذا عنوانه !

١٣٤ – 'لصورة من هولها' يشرح ميور ذلك قائلاً إنها صورته وهو يقتل دنكان .

١٣٥ – 'على عكس الذى اعتاده' يقول ميور إن المعنى هو عكس عادته الطبيعية مما يعنى أنه يتنكر لذاته . أو أنه ينكر طبيعته ، ولكن هذه قراءة لا يوحى بها ظاهر النص ، فمكبث لا يعى أنه يخون ذاته الآن

١٣٦ – 'فى الحاضر' : تتكرر الكلمة المستعملة للدلالة على الحاضر أى (present) بمعان كثيرة ومختلفة ، منها معنى المباشر ، والفورى ، وفى هذه الدنيا وغير ذلك ، ولكن النقاد يجدون فى تكرارها دليلاً على أن موضوع الزمن يشغل ذهن مكبث بل وتدور حوله المسرحية **(انظر المقدمة)**
١٣٨ – ارتباك بناء العبارات فى هذا السطر والذى يليه يدل كما يقول الشراح على أن ارتباك الفكرة بسبب التوتر النفسى الشديد أدى إلى ارتباك البناء النحوى . فكلمة 'قتله' تشير نحويا إلى الخاطر (أقرب اسم ظاهر) لكنها أيضًا تشير من طرف خفى (فى أعماق مكبث ؟) إلى دنكان . وأما كلمة 'الخيال' فقد تعنى 'التوهم' أو الابتعاد عن الواقع إلى أقصى حد ، بل إلى درجة أنها 'لا تُتخيل' أى 'لا يتصورها' العقل !

١٤١ – الفعل 'يكون' هنا فعل تام ، بمعنى يوجد :

كل ما لم يكن من الصعب فى الأنفس سهل فيها إذا هو كانا

ومن ثم يكون معنى ما يقوله مكبث 'إن ذهنى لا يوجد فيه إلا ما هو غير موجود !' أى إنه حلبة تسرح فيها الأوهام وتمرح ، والكلمات التى تفيد 'الخنق' مثل (smother) هنا التى قد تعنى أخمد أو كتم أو مثل كلمة (choke) (فى ١/ ٢/ ٨) التى ترجمتها 'بامتنعت' لا 'اختنقت' تقيم عليها جانيت أدلمان حجتها (انظر **المقدمة**) بخصوص 'الرجولة المختنقة' .

١٤٥ – هذا مثل سائر . والصورة المعاصرة (come what may) مع حذف (come) الأخرى قد تعنى لنا اليوم 'مهما يكن !' (مهما يكن من أمر !) .

١٤٦ – يعدّل مكبث هنا من المثل الشائع 'وأعسر الأيام مهما طال سوف ينتهى' ، فهو ينسب 'العسر' إلى اكفهرار الجو (مجازيًا بطبيعة الحال) . ولكن استخدام مكبث لكلمتى (time) و (hour) معًا أثار الاعتراض بسبب 'الحشو' ، وهذا متوقع من النقاد الذين لا يحفلون بالضرورات الشعرية . أفلا يكفى أن مكبث يرى أن النهار مكفهر ؟ ولماذا ننسى أنه يشهد الآن **على المسرح** نهارًا مكفهرًا يرى فيه صورة لما يعصف بنفسه من خواطر (وأوهام ؟) ؟

المشهد الرابع

تجرى أحداث المشهد على الأرجح فى المخيم الملكى المخصص لدنكان ، وهو المكان الذى يُدْعى إليه مكبث وبانكو . وأما دوىّ الأبواق فهو دليل على وجود القائد ، والأبواق تعزف السلام الملكى للملك أو لولى عهده . وقد لاحظ أحد الباحثين أن هذا السلام لا يعزف مطلقًا لمكبث ، حتى بعد توليه الملك !

٤/ ٥ 'وقد روى لى' يقول براونمولر إن هذا مثل بارز على إصرار المسرحية على الأنباء المروية أى المنقولة أو المُبَلَّغة ، بمعنى المعلومات التى تنتقل 'عبر قنوات غير رسمية' .

٧/ ٨ – يقول أحد الباحثين إن جميع المجرمين ، مهما تبلغْ شدة انغماسهم فى الإجرام وفظاعة جرائمهم، كانوا يعترفون ويرجون العفو والغفران من الله قبل إعدامهم . والدراسة منشورة عام ١٩٨٥ .

١١/ ١٢ هذه إعادة صياغة لمثل شائع وهو 'لا يفصح وجهٌ عما فى القلب' ويبدو أن له أصلاً لاتينيا أورده كتاب **الأمثال المستعملة فى شيكسبير** الذى وضعه روبرت و. دينت (Dent) عام ١٩٨١ وفيه فهرس لجميع الأمثال الواردة فى مسرحيات شيكسبير ، وأما الأصل اللاتينى فهو قول جوفينال *Frontis nulla fides* وقد وردت الدلالة الدرامية لما يقوله دنكان فى الحديث عن التورية الدرامية الساخرة فى المقدمة .

٢٨/٢٧ - 'إنى غرست شجيرتك' يقول دارس يدعى نسيب شاهين فى كتاب له عن **إشارات شيكسبير إلى الكتاب المقدس فى المأساوات** صدر عام ١٩٨٧ إن هذه الصورة تتضمن إشارة إلى الآية التى وردت فى سفر **إرمياء** (٨/ ٢) أنت ''غرستهم . . فنموا وأثمروا ثمراً'' (مقتطف فى براونمولر ص ١٢٠).

٣٢ - يواصل بانكو صورة الغرس والنمو والثمر ، وربما كان يلمح إلى المبدأ القانونى الذى يقول إن مالك الأرض من حقه جميع المحاصيل التى تخرجها الأرض بغض النظر عَمَّنْ بذر البذور ورعى النبات . (فى رأى اثنين من النقاد) .

٤٣/٣٥ - يقول براونمولر إن طريقة إعلان وريث العرش ربما توحى بأن مكبث أو بانكو هو الذى سوف يخلفه لا مالكوم كما حدث فى الواقع ، وأعتقد أن ذلك فعلاً ما نحسه فى المشهد ، وهو ما يدفعنا إلى بعض الدهشة ويثير فى مكبث غيظًا مؤكداً .

٣٩ - 'أمير كمبرلاند' كان اللقب الذى يحمله ولى عهد اسكتلندا ، مثل 'أمير ويلز' فى انجلترا ، و'أمير الصعيد' فى مصر قبيل ثورة ١٩٥٢ .

٤٠ - لاحظ أن كلمة 'التشريف' العربية (honour) هى الكلمة الانجليزية التى تعنى فى سياقات أخرى التكريم أو الرفعة أو الشرف . وعندما يعود دنكان إلى المعنى نفسه يستخدم كلمة أخرى هى 'النبالة' (nobleness) لكننى فضلت تكرار الكلمة الأولى بالعربية . (انظر الحاشية على ١/ ٣/ ١٠٢) .

٤٤ - 'ما لا يبذل فى خدمتكم جهد ضائع !' الأصل الانجليزى يحتمل ثلاثة تفسيرات ، أخذت بأحدها وحسب ، ومن المعانى الأخرى (١) إن خدمة سواكم مرهقة و (٢) إن الراحة تصبح إرهاقًا إن لم تكن فى سبيلكم ، والأسلوب الملتوى الذى يستخدمه مكبث أسلوب مجاملة يعتمد على حيلتين بلاغيتين معًا هما المبالغة والطباق ، وهو نموذج للغة التكلّف المشار إليها فى **المقدمة** .

٥٠ - 'يا نجوم' عبارة تستخدم استخدامًا استعاريًا إذ لا يجرى المشهد ليلاً ، ويربط بعض النقاد بين 'النجوم' هنا و'النجوم' التى يشبه دنكان بها ألقاب التشريف فى السطر(٤٢) .

٥٣/٥١ هذه السطور تقطع بأن مكبث يضمر السوء للملك ، وبأن 'الخاطر' الذى راوده (خاطر القتل) (١/ ٣/ ١٣٨) وقال إنه لا يعدو الخيال قد أصبح 'رغبة سوداء' فى ارتكاب شىء بيده 'يفزع العيون حين تبصره' ! أى إن مكبث يقرر فى هذه اللحظة ما سوف تحفزه زوجته على فعله !

٥٥/٥٤ الواضح أن دنكان يرد على ملاحظة أبداها بانكو عن شجاعة مكبث وكماله ، ولم نسمعها بسبب تركيزنا على 'مفاجأة' مكبث . وهذا من الأمثلة على ما وصفته بالتورية الساخرة التى تتخذ هنا صورة المفارقة ، ففى الوقت الذى يقرر فيه مكبث قتل دنكان ، يؤكد الأخير أنه 'كامل' ويؤكد 'إقدامه' ، الذى يصبح 'إقدامًا' على القتل . لاحظ صورة 'الغذاء' فى السطر ٥٥ ، وهى من الاستعارات التى احتفل بها دارسو الصور الشعرية .

٥٥ - ولا أرى له نظيراً بين أقربائى : ملاحظة الملك صادقة ، من خلال التورية الدرامية الساخرة ، فليس بين أقربائه من يدبر قتله الآن !

المشهد الخامس

١ - ١٤ ليدى مكبث تقرأ الخطاب الذى أرسله مكبث ، ولكن الخطاب لا يروى حقيقة ما شاهدنا على المسرح ، بل يصور 'مفهوم' مكبث لما جرى ، ويقول چون پاريش (John Parrish) إن شيكسبير لم يكن يكرر رواية ما حدث بل يستكمله ، ولذلك فهو صورة أخرى فى ذهن مكبث لما حدث (مقتطف من الكتاب الذى حرره مرى بيجز وآخرون عن **فنون الأداء فى الدراما الإليزابيثية وأوائل عصر حكم أسرة ستيوارت** ، ص ٣٦) :

Murray Biggs *et al.* (eds.), *The Arts of Performance in Elizabethan and Early Stuart Drama*, 1991.

وأما وظيفة النثر فهى تغيير 'الجو' على نحو ما جاء فى **المقدمة**.

١٤ - ٢٣ 'مناجاة' ليدى مكبث تبدو فى ظاهرها 'حديثًا' يصفه بعض النقاد بأنه 'غير دينامى' أى لا يساهم فى الحدث ، ولكن نقاداً آخرين قد بينوا أنها تحدد فيه ما سوف تفعله أو ما تحتاج إلى فعله على ضوء 'تحليلها' لشخصية زوجها ، فهو تمهيد للحدث ولابد منه .

١٥ - ''دَرُّ الحنان ودفق التراحم فى الإنسان'' : يتفق الشراح على أن المعنى هو ما ترجمته هنا بألفاظ أكثر عدداً من النص الانجليزى (milk of human kindness) بسبب تعدد معانى الألفاظ ، ولم أشأ أن أحذف منها شيئًا ، فكلمة دَرٌّ أو لبن ، تفيد الدفق أى التدفق الذى ينتمى لعنقود صور السيولة والسوائل (انظر **المقدمة**) وهو يرتبط بطبيعة الأنثى الحنون . وكلمة (human) تزيد حرف (e) فى آخرها فى الطبعة الأولى (الفوليو) وتعنى الشفقة والتراحم (compassion) والكلمة الأخيرة تعنى ما تعنيه الآن من حنان وعطف ، إلى جانب المعنى الذى يلح عليه جميع الشراح والنقاد وهو الانتماء للإنسان (mankind) أو (human kind) ولهذا أردفت صورة لبن الأم الحنون ، وهى الصورة التى تعود إليها ليدى مكبث ، بصورة المعنى المجرد الذى يضم المعنيين معًا . ولقد أوفى الشراح والنقاد الصورة حقها من التحليل الذى لخصته فى هذه الكلمات القليلة .

١٦ - 'أدنى طريق' أى أقرب الطرق ، وهى إشارة مضمرة إلى المثل الذى يقول ''كثيرًا ما يكون أقرب الطرق شَرَّ الطرق'' .

١٩/٨١ 'ما يصاحب ذاك العلا من خبائث' - الخبائث هى الشرور أو المحرمات (عكس الطيبات) والكلمة الانجليزية (illness) مشتقة من (ill) بمعنى الشرير أو الخبيث أو المريض ، والمعانى كلها مضمرة فى كلمة 'الخبث' العربية ، وهى الكلمة التى يتلوّن معناها من سياق لسياق ، ولذلك رأيتها أصلح ما يحمل هذه المعانى جميعًا .

١٩ - لاحظ كيف ترى ليدى مكبث أن العلا ونقاء الضمير لا يجتمعان !

٢٠ - العبارة فى الظاهر تكرر المعنى السابق ، ولكنها فى الواقع تقول إن مكبث سبق أن أفصح لزوجته ، حتى قبل نبوءة الساحرات، عن رغبته فى الحصول على 'ما يتطلَّبُ البغْىَ للفوز به' ! ألا وهو التاج ! والحديث هنا يؤكد أنه يعاف 'الخيانة' - سواء أكانت خيانة الملك أم خيانة النفس، بمعنى خداع النفس !

٢١ - أضفت إلى هذه العبارة كلمة 'التاج' من باب الإيضاح فى الترجمة (explicitation) فهو المعنى الموحى به ، وفقًا لعلامات التنصيص المضافة (منذ تعديل الشاعر بوب Pope) للترقين (punctuation) فى النص، وإن كان الشراح يقولون بصعوبة إدراك علامات التنصيص فى المسرح ، فالترقين يتوقف على أسلوب إلقاء الممثل/ الممثلة للكلام .

٢٢ - 'فعل ذلك' تعبير يشير إلى قتل دنكان على الأرجح للحصول على التاج .

٢٤ - 'نفثات الجنان' هى فى الأصل (my spirits) وإضافة ضمير الملكية يعنى أنها تقصد المعنى الاستعارى للاسم الانجليزى ، على نحو ما نقول (high spirits) بمعنى مبرنشق وعكسها (low spirits) بمعنى مكتئب ، وغيرها كثير ، إلى جانب الإيحاء بفكرة 'أخلاط البدن' التى سترد فيما بعد (انظر الحاشية على ٤١/٤٢) فيما يلى ، فمزيج النفس لديها (أى 'روحها') من نوع خاص. ولكن بعض النقاد يرون فيها معنى 'الأرواح' أى الجن والعفاريت ، ويربطون بينها وبين مثيلتها فى السطر ٣٩ ، ولكن هذه الأخيرة تقع فى موقع المخاطب وتتضمن تعريفًا قاطعًا بأنها الجن التى ترعى خاطرات التهلكة أى التى توسوس بالقتل وارتكاب المعاصى وهى إذن شياطين . ولما كان استعمال كلمة واحدة بالعربية للسياقين ليأتى بالمعنيين محالاً ، فضلت إخراج المعنى وتغاضيت عن التشابه اللفظى ، وإن كنت أبقيت على الإيحاء بالروح فى كلمة 'نفثات' ، وذكرت الروح صراحة فى السطر التالى .

٢٧ - لاحظ استخدام **(فيما يلوح)** عند الإشارة إلى القدر أو إلى نبوءات الخوارق التى 'تعين' وحسب على تكليل مكبث بالتاج ! وأهمية عدم يقين ليدى مكبث هو نفى القدرية عن الساحرات ، وتأكيد اقتصار دورهن على إعانة مكبث على تحقيق الغاية التى يريدها .

الإرشادات المسرحية :

تصحّح طبعة نيوكيمبريدج ما جاء فى طبعة الفوليو ، وجاء فى طبعة آردن ، من أن القادم 'رسول' فالحوار يقطع بأنه من العاملين بالمنزل ، ومن ثم فهو تابع (attendant) وعلى هذا ترجمته فى الإرشادات

المسرحية ، وذكرت فى النص أنه 'خادم' فهو يروى لليدى مكبث ما أخبره به الرسول الذى سبق موكب مكبث ، ويقول إنه من رفاقه ، أى من العاملين فى خدمة مكبث أيضًا . لاحظ أن 'رواية الحديث' مهمة لأنها تمهد لاختلاء ليدى مكبث بنفسها قبل وصول زوجها .

٣٦ – 'الغراب' كما هو معروف نذير الشؤم لأنه ينعق فى الخرائب ، وصورة بح الصوت موحى بها فى حديث الخادم عن 'تقطع أنفاس' الرسول الذى سبق الموكب .

٣٩ – 'الشياطين' انظر الحاشية على السطر ٢٤ عاليه ، وليدى مكبث هنا تدعو شياطين لا تعرفها للقدوم ، وأما خاطرات التهلكة فالمقصود بها إما القتل أو الهلاك بصفة عامة ، أو الفناء الذى هو من صفات البشر الفانين ! (**"كُلُّ شَيْءٍ هَالِكٌ إِلاَّ وَجْهَهُ"**) (القصص – ٨٨) (**كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ (٢٦) وَيَبْقَىٰ وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ**) (الرحمن – ٢٦، ٢٧) ولذلك فالتهلكة تحمل معنى الفناء .

٤٢/٤١ يفسر بعض الشراح هذين البيتين تفسيرًا بيولوجيا اهتداء بصورة الدم ، قائلين إن النظرية الطبية القديمة (والحديثة فى أوائل عهدها) كانت تقول بأن الصحة والمرض ينجمان عن تأثير 'أخلاط البدن' (التى يشير إليها ابن المقفع) فهذه الأخلاط (humours) (التى كان يطلق عليها 'الروح' spirit) تؤثر فى كيان الإنسان الجسدى وفى 'مزاجه' النفسى أيضًا ، فالصحة النفسية والجسدية تستلزم دمًا لطيفًا أو رقيقًا (انظر **هاملت** ١/ ٥/ ٦٧ – الترجمة العربية عام ٢٠٠٤ تقول 'وتفاجئ سيال الدم فى رقته وبعافيته') وتغليظ القوام يحدث تغييرات نفسيه وشعورية ، فعندها يَحُولُ 'الدم غليظ القوام' دون رقة المشاعر ورهافتها .

وهذا كله مقبول فى حدود معنى 'أغلظى قوام الدم' ، ولكن البيتين التاليين يتحولان عند ليدى مكبث إلى الحالة النفسية ، وهى التى تطلب ليدى مكبث من الشياطين إمدادها بها ، وتعبير (compunctious visitings of nature) معناها مشاعر التراحم الفطرية التى تعتاد كل إنسان ، ولكن براونمولر يقول إنها تحتمل تفسيرًا آخر ، إلى جانب إقراره بهذا المعنى ، وهو التفسير الذى ينفرد به ، إذ يقول إنها قد تعنى طمث المرأة ، وكان يمكننا أن نتغاضى تمامًا عن هذا التفسير الغريب ، والذى لا يتفق مع أى معنى من معانى كلمات التعبير قبل شيكسبير وفى عصره وفق ما يقوله المعجم (OED) وما تقوله معاجم شيكسبير وشراحه ، لولا أنه يقيم على تفسيره الخاص حجة مفصلة فى مقدمته لطبعة نيوكيمبريدج .

٤٦ – 'يا أيها الجان' تكرار لصورة الشياطين السابقة وتفصيل لها !

٤٨/٤٧ – تكرار كلمة الطبيعة أو الفطرة هنا يؤكد المعنى الذى أخذت به فى الترجمة وينقض التفسير الآخر الذى يقترحه براونمولر على استحياءٍ .

٤٨/٤٩ – يقول كتاب حديث (صدر عام ١٩٨٦) عن رضاعة الأطفال فى مطلع القرن السابع عشر إن المعتقد آنذاك هو أن لبن الأم يتكون من الدم ، ولما كانت أخلاط البدن (الدم والصفراء والسوداء والبلغم) تتحكم كما قلنا فى طبع الإنسان ، فإن استبدال الصفراء باللبن (واللبن من الدم) معناه تغيير طبع ليدى مكبث واكتسابها طبعًا جديدًا .

والتفسير المعتاد للعبارة الانجليزية هو ما أتيت به فى الترجمة ، منذ أن أفصح عنه الدكتور جونسون ، ولكن براونمولر (ومن قبله بعض الناقدات النسائيات) يقول إن المعنى قد يكون 'اعتبرى أن لبن الأم فى ثديى صفراء المرارة' . وهذا معنى مستبعد عند جمهور الشراح .

٤٨/ ٥٠ يقول الدكتور جونسون إن اللغة هنا مستواها 'متواضع' إلى درجة تدعو 'للحرج' !

٤٩ – 'استر' يربط النقاد صورة الستر بصورة الملابس والتعرى (انظر **المقدمة**) .

٥٢/ ٥٣ – يشير النقاد إلى أن ليدى مكبث تحيى زوجها تحية تكاد تقترب من تحية الساحرات (فى ١/٣/٤٦ – ٤٨) .

٥٥ – انظر مناقشة 'الزمن' فى **المقدمة** .

٥٨ – يؤكد النقاد التورية فى 'يرحل' بمعنى مغادرة القصر ومغادرة الدنيا .

٥٩ – يشير المؤرخون إلى أن أعظم من قامت بدور مكبث ، واسمها سارة سيدونز (Sarah Siddons) كررت لفظ 'أبدًا' عدة مرات ، ويقول المحدثون إن كثيرات بعدها فعلن ذلك .

٦٣/ ٦٤ 'لكن كن خلف الزهرة ثعبان' يقوم التعبير على المثل الانجليزى السائر (الذى أصبح من مصطلح اللغة) 'ثعبان وسط الكلأ' ، وهو يوازى لدينا بالعربية 'شر فى الجوالق' . والمثال منحدر من تعبير مماثل عند الشاعر الرومانى فيرجيل ، ويشير أحد النقاد إلى أن هذا السطر يشير إلى تخفى الشيطان وتمثله بثعبان فى جنة عدن (**الفردوس المفقود**) .

٦٥ – لاحظ التورية فى 'يتطلب إعدادًا خاصًا' بمعنى الاستعداد للاحتفاء به و/أو لقتله !

٦٦ – 'تنفيذ الأمر الأعظم' تعبير يتضمن حيلة 'التلطف' المشار إليها فى **المقدمة** (euphemism) .

٦٧ – غيرت الصياغة قليلاً فى الترجمة لإيضاح المعنى فالأصل يقول إن ذلك الأمر الأعظم سوف يجئ إلى ليالى الزمن المقبل والأيام بجماع السلطة والسؤدد ، والمقصود 'يجئ إلينا' وبهذا أخذت . والطريف أن يرد أحد النقاد على ليدى مكبث قائلاً بل ستشهد ليالى الزمن المقبل والأيام لكما بالخيبة ! وهذا يدل على درجة 'انغماس' بعض النقاد فى الحدث !

المشهد السادس

نص الفوليو يشير إلى المشاعل فى الإرشادات المسرحية للتدليل على أن المشهد ليلىّ ، ولكن طبعة المسرحية فى سلسلة شيكسبير الجديد (New Shakespeare) من تحرير چون **دوڤر** ويلسون (الطبعة الثانية المنقحة عام ١٩٥٠) تحذف الإشارة إلى المشاعل ، بافتراض أن المشهد نهارى . وللمخرج أن يقرر ما يريد . وأما الصَّفَّارة فالمقصود بها آلة (hauboys) وهى أصل آلة الأوبوا (oboe) الحديثة ، والتى تخصص فى عزفها عبد الحليم حافظ وتستخدم فى كثير من الأغانى العربية ، ولكنها كانت تختلف عنها ، كما تختلف عن الناى (fife) (المنسوب إلى البلدة التى تحمل هذا الاسم فى اسكتلندا) وعن الفلوت (flute) . والمهم هنا أنها كانت تمثل جزءاً من الاحتفال الرسمى بالملك .

١/ ١٠ يعلق النقاد على انخداع الملك وبانكو بمظهر ما يريانه عند الوصول إلى القلعة ، ولكن الوظيفة الدرامية واضحة وهى التورية الساخرة التى تجعل من ألفاظهما 'مفارقات' لا يدرك سرها إلا الجمهور (وهى لذلك تورية درامية ساخرة) .

٣ - 'الخطاف' فى الأصل (martlet) والاسم قد يكون تصغيراً لكلمة (martin) وهو الخطاف المعروف ، ويشار إليه أحيانًا باسم سنونو البيوت (house - martin) وقد يكون ، كما يقول الشراح ، طائر السُّمامة (swift) أو السنونو (swallow) ويبين أحد النقاد فى دراسة نشرت عام ١٩٧٨ دلالة الطائر الثقافية ، إذ كان الشائع أن وجود الطائر بأعشاشه فى مكان ما يعنى 'الثقة الحكيمة' ويدل فى التراث الأوروبى على 'الوفاق والتناغم فى المملكة' . وفى نص الفوليو يظهر الاسم (barlet) وهو خطأ مطبعى فى كلمة (marlet) التى يقول المعجم (OED) إنها صورة من صور (martlet) .

٩/٨ صورة 'السكنى والتكاثر' تمثل جزءًا من 'عنقود' الصور الذى يضم البذور والغرس والنمو وهى جميعًا جزء من عنقود أكبر يضم الصور المضادة أى صور الفناء والهلاك (انظر **المقدمة**) .

١١/ ١٢ الفكرة التى يأتى بها دنكان 'غير مألوفة' و'ملتوية' وقد أوضحتُها فى الترجمة ، وهو يتلوها بفكرة مماثلة يقول لليدى مكبث فيها إن عليها أن تحمد الله على ما سببه لها من إرهاق ، مثلما يحمده هو على ما حباه من حب الناس له ، على ما فيه من إرهاق وإجهاد له ! وعبارات الملك لا تشى 'بالعظمة' التى نتوقعها ممن فى موقعه ، وحديثه ، هنا وفى المشاهد السابقة ، يتناقض مع مدائح مكبث له عندما يراجع نفسه فى مسألة اغتيال الملك .

١٦/ ١٧ أوضحت فى **المقدمة** الدلالة 'الفلسفية' التى يراها بعض النقاد فى العدّ والحساب .

٢٣ - 'يغذوه' فى الأصل 'يوفر له الطعام وسبل الإسراع' والصورة الأصلية ذات جذور تاريخية وتشير إلى وظيفة من يدبر وسائل الإقامة والترحال والطعام للرئيس ، ولفظ (purveyor) نفسه ، الاسم الذى حولتُه إلى فعل وجئت له بالمقابل فى الثقافة العربية ، كان يطلق على من يتولى هذه الوظيفة . وترجع أهمية الصورة إلى انتمائها لعنقود صور الغذاء والنماء (انظر **المقدمة**) .

٣٠ - يقول أحد النقاد إن دنكان هنا قد يسبق ليدى مكبث فى الخروج من المسرح داخلاً إلى القلعة ، ويطلب منها أن تدله على مكان صاحب الدار بعد الخروج .

٣٢ - السطر الأخير "تفضلى . . ." لا يعنى أنها ستسير أمامه ، فالملك دائمًا يسير أولاً .

المشهد السابع

المشهد ليليّ كما تدل الإرشادات المسرحية ، وهو يدور فى داخل قلعة مكبث ، بعد أن انسحب مكبث من غرفة الطعام ، تاركًا المأدبة الرسمية ، ليختلى بنفسه ، وكان ذلك خرقًا للتقاليد ومثيرًا للتساؤل، بدليل الحوار التالى بينه وبين زوجته حين تلحق به وتعاتبه . (انظر الحاشية على ١/٧/٢٨ - ٢٩ أدناه) .

وباقى الإرشادات المسرحية يدل على أن مكان مكبث الآن قريب من غرفة الطعام ، فالخدم يمرون على المسرح من خلفه داخلين وخارجين بالصحاف والآنية .

١/ ٢ العبارة الأولى 'عسيرة النطق' (tongue-twisting) فى رأى النقاد ، ويقول أحدهم إن تعقيد حروفها قد يرغم الممثل على طمس الحروف أو إلقاء الجملة ببطءٍ شديد .

٢ - 'أو قل إذا . .' هذه ليست جملة شرط جديدة بل تكرار مع الإيضاح لجملة الشرط الأولى ، ولذلك ليس لها جواب شرط ، فجواب الشرط سبقها .

١/ ٢ يقول الناقد إمريز جونز المشار إليه فى **المقدمة** فى كتاب له صدر عن 'مصادر' شيكسبير ، عام ١٩٧٧، "وهكذا فبينما كان دنكان يتناول 'عشاءه الأخير' ، يلعب مكبث دور يهوذا إذ يقول المسيح إلى يهوذا فى العشاء الأخير 'ما أنت تعمله فاعمله بأكثر سرعة' (**إنجيل يوحنا ١٣/ ٢٧**)"

Emrys Jones, *The Origins of Shakespeare*, p. 83.

١ - يقول كتاب دينت (Dent) عن تأثير الأمثال الشائعة فى لغة شيكسبير (١٩٨١) وانظر **المقدمة** ، إن السطر الأول يرجع صدى مثلين إنجليزيين، الأول 'الأمر إذا تم انتهى' والثانى هو 'ما كان لا يمكن الرجوع عنه' والكتاب يضم فهرسًا شاملاً مرتبًا حسب الحروف الأبجدية لهذه الأمثال والعبارات .

٣/ ٤ الصورة ليست معقدة ولكنها مركبة ، وقد أعدت ترتيب أجزائها فى الترجمة ابتغاء الإيضاح . ومن الملاحظ أن إتيان شيكسبير بألفاظ غير مألوفة يشجع القارئ على التلذذ بجرسها وعدم التيقّن من معانيها الدقيقة ، ويدافع النقاد عن الاختلاط فى أبنية هذه العبارات استنادًا إلى أن اهتياج مكبث والقلقلة التى أحدثتها فكرة الاغتيال فى نفسه هما سبب الاضطراب فى الأبنية اللغوية ، وقد نقلت ذلك بأمانة فى النص العربى دون التضحية بوضوح الصورة .

٤ – 'يا ليت . .' الجملة فى الأصل تكرار لجملة الشرط التى تكررت فى صورتين الأولى تتضمن التلطف فى التعبير إذ يشير إلى الجريمة باسم 'الأمر' والثانية تشير صراحة إلى كلمة 'الاغتيال' ، والثالثة (وهذه فى السطر ٤) تقول 'لو أن الأمر . .' ولما كانت 'لو' هنا تفيد التحضيض أو التمنّى فقد أتيت به صراحة ! أى إن العبارات تتوالى متوازية ببدايات متماثلة 'إن كان' و'إذا كانت' وأخيراً 'لو كان' – وهذه الأخيرة هى التى حولتها إلى 'يا ليت' ترجمةً للمعنى دون اللفظ .

٥ – تعبير (be-all and end-all) أصبح من مصطلح اللغة الانجليزية بمعنى الموضوع كله أو برمته ، وقد جاريته فى العربية بما يوازيه . ويقول المعجم (OED) إن شيكسبير اخترع العبارة الأولى (Be-all) وأما (End-all) فربما كانت شائعة فى إحدى اللهجات المحلية آنذاك ، والواضح أن شيكسبير صاغ الأولى على غرار الثانية .

٦ – لاحظ تكرار (But) من العبارة السابقة لا من باب استئناف جمل الشرط ولكن لتقديم **جواب الشرط** ! مع تقديم الجملة الظرفية وتأخير الجملة الأصلية أو الرئيسية !

٦ – تعبير (bank and shoal) معناه ببساطة شطر النهر أو الشط الرملى . والصورة إذن صورة الدنيا كنهر يعبره الإنسان إلى العالم الآخر . وهذا الاسم المزدوج (binomial) يتضمن ما يسميه بعض النقاد 'الحشو البلاغى' .

٦ – الفعل (jump) يتضمن معنى 'المخاطرة' (hazard) ومعنى الوثوب فوق شىء بمعنى تجاوزه أى التضحية به . وقد أتيت بالمعنيين جميعًا .

٩/ ١١ – يقارن دوفر ويلسون فى طبعته للمسرحية بين هذا التعبير وبين الفكرة الواردة فى سينيكا (Seneca) وهى أن الجريمة تعود إلى نحر صاحبها وأن النفس المذنبة تسحقها الصورة الخاصة للذنب الذى اقترفته (بناء على ترجمة ميلر Miller لمسرحية **جنون هرقل** . ويقول ناقد آخر إن الفكرة مأخوذة من مسرحية أخرى لسينيكا يقول فيها إن الدروس السيئة كثيراً ما تنقلب على المعلّم ، فى مسرحية ثييستيس *Thyestes* (من ترجمة ميلر أيضًا) .

١١ – التركيب الأسلوبى الخاص لهذا السطر يقتضى إعادة بنائه ، على نحو ما فعلت فى الترجمة ، فالمقصود بكلمة (ingredience) إما المزج أو خلط مكونات السم ، أو المكونات نفسها ، وهى كلمة حيّرت الشارحين .

١٦/ ٢٠ يقول هولينشيد فى كتابه **تاريخ اسكتلندا** إن "دنكان كان يتسم بليونة الطبع ورقة الحاشية ، حتى أن الناس كانوا يتمنون لو تبودلت الميول والأخلاق بين هذا الرجل وابن عمه [أى بين دنكان ومكبث]" ويقول هوايت (White) فى طبعته لأعمال شيكسبير عام ١٨٨٣ (وفق ما يرويه براونمولر) "إن دنكان الحقيقى كان شابًا ضعيف الشخصية ، لا يقدم ولا يؤخر ، وإن [مكبث] قد تخلص منه باعتبار أن هذا خير ما يمكن فعله فى حالته" (ص ١٣٢) وانظر المقدمة.

٢١ – انظر **المقدمة** حيث التحليل الوافى لهذه الصورة وأقوال النقاد بشأنها .

٢٢ – انظر ما يقوله بروكس فى **المقدمة** عن المولود العارى .

٢٢/ ٢٣ – 'الهبوب' هى الريح العاصفة . وترتبط بالرياح التى 'تحمل' الملائكة ، فالرياح أيضًا 'مراسيل خفية' فى الهواء ! وأما الملائك العليا فلا مقابل لدينا لها فى العربية ، وهى ملائك الشاروبيم ، أى التى تشغل المكانة الثانية فى سلم الملائك ذى الدرجات التسع ، وترتبط خاصة بالرياح (انظر **الفردوس المفقود** لميلتون ، ٢/ ٥١٦ – ٥١٨) .

٢٤ – 'تذرو' : الكلمة الأصلية (blow) معناها إما تنفخ (ومن ثم تقذف) أو 'تعلن فى البوق' ولكن وجود 'العيون' يرجح المعنى الأول .

٢٥ – العلاقة بين نزول المطر وهدوء الريح ثابتة وتتردد فى الأمثال الانجليزية ، فإذا نزلت قطرات المطر (من الدمع) سكنت الريح ! ويقول بعض النقاد إن الصورة تكتسب قوة مضافة من المبالغة .

٢٦/ ٢٨ – صورة الطموح الذى يجاوز حده فينقلب خاسرًا مفهومة ، والمعنى الذى أخذت به هو الشائع ، ولكن نقادًا محدثين آخرين يقولون إن الانكفاء لا يقتصر على مُزْمِع الركوب الطموح بل يشمل الفرس أيضًا . وعلى أية حال فالصورة استمرار لصورة الوقوع أو التعثر التى أوردها مكبث عند تعليقه على اختيار مالكوم ولى عهد أى وريثًا للعرش فى ١/ ٤/ ٤٨ – ٥٠ عاليه .

٢٨/ ٢٩ مغادرة المضيف لغرفة الطعام قبل انتهاء ضيفه من العشاء خرق لآداب الضيافة ، ولذلك تتكدر ليدى مكبث وتسأله معاتبة عن سبب ذلك . ويتنبه هو لما فعله كمن يتمنى ألا يكون قد أهان الملك وصحبته ! وسؤاله إذن سؤال يستدعى لوم زوجته ! وقد اختلفت الآراء فى ذلك فقال بعض النقاد إن مكبث كان يتصور أن الملك يريد إضفاء مزيد من التكريم عليه وقال آخر إن ليدى مكبث تخشى أن يكون غيابه قد لفت نظر الملك إلى 'المؤامرة' .

٣٣/ ٣٤ – خلط الاستعارتين أى تصوير الصيت فى صورة ذهب ، ثم تصويره فى صورة رداء ، خلط يلفت النظر ، ولا يكاد ناقد يعفيه من 'اللوم' ، ولكن صورة طرح الثوب تفسر هذا الخلط ، فالأثواب 'الموشاة بالذهب' تطرح (أى يتخلص منها صاحبها بإهدائها إلى الفقراء) لأنه من المحال تنظيفها إذا اتسخت ، حتى قبل أن تبلى ، ومن ثم فقد يكون المقصود بالتشبيه هو الأثواب الموشاة بالذهب ، وهكذا تكون الصورة جزءًا من نسق صورة الملابس فى المسرحية . انظر **المقدمة** .

٣٥/ ٣٧ – الخلط فى الاستعارة هنا ظاهرى وحسب . فليدى مكبث تلتقط خيط صورة الملابس من قول زوجها ثم تحولّها إلى 'الأمل المخمور' الذى يشير إلى مكبث ، ولا شك ، بسبب الحيلة البلاغية المسماة بالصفة المنقولة (transferred epithet) وهى الحيلة التى تنقل صفةً ما من شىء إلى شىء

آخر، فكأنما تسأل زوجها هل كنت مخموراً بذلك الأمل ؟ وهل نمت فى سُكْرك بعد أن أسرفت طائعًا مختاراً فى النهل منه !؟ وترجع قوة الصورة إلى تركيزها على 'الأمل' المجرد قبل أن ترجع إلى مكبث فتقول له إنها سوف تقيس منذ الآن مقدار حبه بمدى إفاقته !

٣٩/ ٤١ـ تعاير ليدى مكبث زوجها بالإشارة إلى رجولته ، ويقول بعض النقاد إن الإيحاء بالدلالة الخاصة للعلاقة بين الزوج وزوجته مقصود ، وإن كنت أستبعد أن يكون واضحًا فى المسرح إلى حد لفت انتباه المشاهد .

٤٤ – فى الأصل 'شأن القط المسكين فى المثل المعروف' ولما كان المثل غير معروف لدينا أتيت به فى الترجمة استكمالاً للمعنى .

٤٥/ ٤٦ – رد مكبث لا يدل على أنه استجاب للإيحاء المشار إليه فى الحاشية السابقة . فهو قطعًا يحوّل معنى 'الرجل' إلى 'الإنسان' وهذا ما تدركه ليدى مكبث حين تستأنف حوارها معه ، ومعنى قول مكبث هو إن 'الجراة' المتمثلة فى قتل دنكان ليست من طبع الإنسان .

٤٧/ ٥١ـ تشير ليدى مكبث هنا إلى بوح مكبث لها 'يومًا ما' بأنه يعتزم قتل دنكان ، وقد تكون هذه الإشارة راجعة إلى تأثر شيكسبير بمصدره التاريخى فقط ، فنحن لم نشهد على المسرح هذه الحادثة المعينة من قبل.

٥٢/ ٥٣ـ يوحى حديث ليدى مكبث بأن زيارة دنكان قد تكون من تدبير مكبث !

٥٤ – جَفَلَ يَجْفِلُ جُفُولاً (فى هذا السطر) تفيد النفور والشرود ، كما تفيد الجزع والفزع ، والصورة الرباعية أجفل إجفالاً تفيد بعض المعنى لكنها تنصرف أكثر ما تنصرف إلى المضى والإسراع .

٦٠ – ''أخفقنا؟'' علامة الاستفهام فى الطبعة الأولى (طبعة الفوليو ١٦٢٣) كانت تفيد الاستفهام أو التعجب ولذلك لا تلتزم ممثلة دور ليدى مكبث بصيغة السؤال .

٦٠ – 'اضبط أوتار شجاعتك' الصورة تصور شد الوتر ، وقد يكون الوتر من أوتار الآلة الموسيقية (وهو المعنى الذى اخذت به هنا) أو وتر القوس الذى يرمى السهام ، وهو ما لم آخذ به ، لأن السياق يقتضى تهيئة النفس للإقدام بحيث تتناغم مع الفعل 'النشاز' أى 'الناشز' ! وقد اختلف النقاد فى تفسيراتهم وكان علىّ أن أختار !

٦٥/ ٦٧ ـ معنى الصورة هو : أن الذاكرة التى تحرس الذهن من الأفكار أو النوازع 'اللاعقلانية' ، سوف تصبح أبخرة متصاعدة ، وستصبح الرأس مجرد مكان تقطير مثل جهاز التقطير (الإنبيق) تتكثف فيه تلك القطرات ! وقد أفاض الشراح والنقاد فى تحليل هذه الصورة المركبة، ولكننى أرجو أن تكون واضحة فى الصياغة العربية على ما فيها من ضغط و'تكثيف' !

٧١ - 'ذاك القتل العظيم' التعبير بالإنجليزية له ظلال معان كثيرة وهو (great quell) إذ إن كينيث ميور مثلاً يقول إن الكلمة مرادفة لكلمة القتل ، ولم يستخدمها شيكسبير اسمًا إلا فى هذا الموضع ، مستندًا إلى اشتقاقهما من نفس المادة (kill = quell)، وبراونمولر يوافقه فيورد تعبير 'الذبح' و'القتل العمد' ، وجميع الشراح بلا استثناء يقتصرون على تفسير (quell) فقط ولكن بعض النقاد يلمحون إلى ما فى تعبير 'الأعظم' من دلالة على شرف الغاية الذى توحى به ليدى مكبث لزوجها تشجيعًا على المضى فى تنفيذ الخطة ! وقد رأيت من قراءتى للتفسيرات النقدية أن ليدى مكبث تقصد بالصفة دلالتين: الأولى هى أنهما سيقتلان 'أعظم' رأس فى الدولة ، وهو الملك ، وأنهما سوف يقومان 'بأعظم' ما يمكنهما أن يفعلاه لأنه سيأتيهما بأعظم مكان يحلمان به .

٧٣ - 'فطبعك الجسور' فى الأصل (undaunted mettle) والاسم الإنجليزى صورة من (metal) بمعنى معدن ، وتستخدم مجازيًا بمعنى 'معدن' العربية المعاصرة ، والعامية المصرية ، وتستخدم حاليًا بمعنى الجَلَد أو العزْم أو الحميّة ، والصفة منها (mettlesome) تعنى شديد البأس ، ولكن الاسم فى شيكسبير أقرب إلى الطبع أو 'المزاج' أو طابع الشخصية ، وإن كان ، كما يقول الشراح ، يحمل بعض الدلالات الحديثة للكلمة . ويفسرها بعضهم 'بالروح' فقط . ومن هنا يمكن أن تكون العبارة 'فروحك الجسور' .

٨١ - يورد كتاب دينت (Dent) المشار إليه عن استعمال شيكسبير للأمثال السائرة المثل الذى يستلهمه فى هذا السطر وهو 'الوجه جميل والقلب قبيح' (Fair face foul heart) . وإن كان شيكسبير يعدّل من المثل فيقصر الحُسْنَ على المظهر ، ثم يصف الوجه بأنه مشرق فحسب بمعنى أنه يكتسى بسمة خادعة ، والقلب خائن خبيث ! ويقول النقاد هنا إنه اقتنع بنصيحة ليدى مكبث فى (١/ ٥/ ٦١ - ٦٤).

ودلالة هذا الختام للفصل الأول من الناحية الدرامية أوضح من أن تحتاج إلى تعليق ، إذ يبدو أن مكبث قد خضع تمامًا 'لسحر' الساحرات وما تقوله زوجته ، أى إنه انتهى من الصراع الداخلى الذى كان يدفعه إلى التردد ، وهذا أيضًا خادع ، فالصراع لم يحسم ، ومكبث فى الواقع يخدع نفسه ، فتصميمه على ارتكاب القتل لا يعنى أنه حسم 'قضية ذاته' بل يعنى أنه أثارها إذ سوف يصل فى الفصل الثانى إلى نقطة اللاعودة ، ويصل الحدث بذلك إلى ذروته على مستوى الفعل الدرامى .

وفى هذا نفسه تورية درامية ، لأن التصالح الظاهر فى آخر الفصل هو بداية أخرى لصراع أعمق ، ولذلك ذكرت أن البناء يقوم على التورية الدرامية (فى **المقدمة**) .

حواشى الفصل الثانى

المشهد الأول

يقع المشهد فى قلعة مكبث (المفترضة ، فى إنفرنيس Inverness) وتدور الأحداث هنا فى مكان ما يجمع بين الداخل والخارج بمعنى أنه يسمح لبانكو بالحديث عن ذهابه إلى مخدعه داخل القصر ويتيح له مشاهدة القمر والنجوم . وقد نشأ خلاف حول الشعلة ، هل يحملها فليانس نفسه أم يحملها تابع ، فالنص الأصلى لا يوضح ذلك ولا يحسمه ، ومعظم المحررين لا يشغلون أنفسهم بحسمه ، ولكننى فضلت اتباع **براونمولر** .

٤ - 'إليك سيفى . .' كناية عن أن بانكو يعتزم أن يأوى إلى فراشه .

٥ - تصوير النجوم فى صورة شموع شائع فى شيكسبير انظر **روميو وجولييت** (٣/ ٥/ ٩ - ١٠) مثلاً ؛ **وتاجر البندقية** (٥/ ١/ ٢٢٠) والسونيته ٢١/ ١٢ .

٦/ ١٠ يعلق النقاد على تصوير النوم فى صورة مصدر الراحة (وشفاء الجسم) وفى الصورة المضادة أى باعتباره مصدرًا للوساوس وخبيث الأحلام ، مثله فى ذلك مثل الشراب !

٨ - 'الوساوس اللعينة' يقصد بها 'أحلام الطموح' فى رأى جمهور النقاد (انظر **المقدمة**) التى أثارتها الأخوات الساحرات ، إما فى صورة كوابيس عما يعتزمه مكبث ، وإما فى صورة أحلام طموحه الشخصى . وما دام بانكو لا يوضح طبيعة هذه الوساوس فلنا أن نأخذ بأى التفسيرين شئنا .

١٨/ ١٩ يقول أحد الشراح إن استعمال ضمير المتكلم الجمع فى هذين البيتين يفصح عما يتوقعه أو يحلم به مكبث . ولكن ألا يمكن أن تكون الإشارة إليه هو وزوجته ؟ ويقول ذلك الشارح أيضًا إن الضمير نفسه يتكرر فى السطر ٢٢ - ولكن الضمير هنا قد يعود إلى مكبث وبانكو معا .

٢٠ - يقول براونمولر إن قول بانكو 'لا بأس' بمعنى 'إن كل شىء على ما يرام' تعنى فى الحقيقة نقيض ذلك المعنى ، مستشهدًا بباقى كلمات بانكو ، ويقول ميور إن هذه 'الكلمات' التى يعتبرها أحد النقاد حفزًا أو حضًا مستترًا لمكبث ، لا تتناقض مع براءته .

٣٠- 'سيدى' لقب احترام ربما يتمشى مع 'توقعات' بانكو ، ولم نكن نسمعه فى المشهد الثالث من الفصل الأول ، واستعماله هنا قد يكون من باب المجاملة المفتعلة أو التنصل من نوايا مكبث !

٣٧/ ٣٩ يعود مكبث إلى استخدام مرادف للصفة 'محسوس' (sensible) فى السطر ٣٩ أى 'ملموس' (palpable) ليؤكد التناقض بين ما هو مادى وما هو خيالى ظاهر وحسب . وأنا أترجم الصور

الشعرية بأسلوب كُلىّ (holistic) ومتكامل ، وإن استدعى ذلك بعض التقـديم والتأخير ، والقبض والبسط .

٤٩ - لاحظ تكرار ربط النوم بالموت ، واستعمال الفعل 'يبدو' .

٥٢ - هيكات انظر الحاشية على ٣/ ٢/ ٤١ .

٥٣ - الديدبان هو الحارس الليلى ، وهى كلمة فارسية معربة.

٥٤ - 'مسترقًا خطاه الواسعة' جمعت هنا بين صورة (stealthy) أى المسترق، والمعجم لا يأتى بشواهد على وجودها قبل هذا الشاهد ، وبين صورة (strides) أى الخطى الواسعة ، فى السطر التالى .

٥٥ - 'تركوين' (Tarquin) كان أمـيرًا على إتروريا (Etruria) واسم المكان يطلق على إيطاليا قـبل نشأة الامبراطورية الرومانية ، أو على بعض أقاليمها وكانت لسكانه لغة خاصة اندثرت ، وكان اسم تركوين اللاتينى هو (Sextus Tarquinius) ويذكر التاريخ الذى لا يخلو من الأساطير أنه اغتصب لوكريشيا (Lucrecia) أو لوكريس (Lucrece) زوجة لوشيوس تاركوينيوس كولاتينوس (Lucius Tarquinius Collatinus) فلم تستطع احتمـال العار وانتحرت ، ومن ثَمّ قام أقاربها وأصـدقاؤها بقيادة ثورة فى مطلع القرن السادس قبل الميلاد (٥٠٩ ق.م تقريبًا) فأسـقطوا الملكية وأنشأوا الجمهورية الرومانية . وقد استغل شيكسبير هذه 'الرواية' (ولابد أن الحقيقة تختلط فيها بالخيال) فى كتابة قصيدته القصصية اغتصاب لوكريس (١٥٩٣ - ١٥٩٤) والمكتوبة فى فقرات ، كل منها من سبعة أسطر ، وبكل فقرة قواف متـغيرة ، (أ ب أ ب ب جـ جـ) ، ويشير ميـور إلى مقارنة ما جاء هنا من صـور بما سبق أن كتبه شيـكسبير فى تلك القصيدة ، مسـتندًا إلى ما ذكره ووربيرتون (Warburton) عن تكرار بعض الصور، وفيمـا يلى الأبيات التى أشار إليها الأخير ، فـبعد أن يصف شيكسبيـر كيف يخاطر تركوين العاشق بشرفه تحقيقًا لرغبته ، يقول:

والآنَ استَرَقَ خُطَاهُ فى أعماقِ اللّيلِ الظّلْماءْ
والنومُ الرازحُ قد أغلقَ أجفانَ الأحْياءْ
لم يَسْطعْ نجمٌ أوحد حتى يبعثَ ضوءَ هناءْ
لم يُسْمعْ صوتٌ غير نعيبِ البومِ المنذرِ بفناءْ
والذئبُ يُفَاجِئُ حَملاً أَبْلَهَ فى هذا الوقت بِشَرٍّ عُوَاءْ
من بعد سُباتِ الأفكارِ الطّاهرةِ العُلْيا من بعدِ عناءْ !

وصَحَا ربُّ الشَّهوةِ ليدنّسَ بعضَ الكُرَمَاءْ

واستيقظَ ربُّ القَتْلِ ليفتكَ بالضعفاءْ !

(الأبيات ١٦٢ - ١٦٨)

(*The Rape of lucrece*)

ويقارن ميور بين هذه الأبيات وما ورد فى **مكبث** فى ٢/ ١/ ٥، ٥٢، ٥٣، و ٢/ ٢/ ٣، ولكن الأهم من ذلك هو ما يذكره براونمولر من إضفاء الطابع الجنسى على اغتيال الملك ، وهو ما سبقته إليه إحدى الناقدات النسويات (انظر **المقدمة**)، ولكن براونمولر يضيف إن الربط بين الاغتصاب والقتل لم يكن مقصوراً على شيكسبير ، بل كان بعض معاصريه يربطون بينهما إذ أنشأ شاعر معاصر يدعى هنرى تشيتيل (Henry Chettle) قصيدة يخاطب فيها شيكسبير بعد وفاة الملكة إليزابيث فى عام ١٦٠٣ بعنوان **ثياب الحداد لانجلترا** يقول فيها :

أيها الراعى تذكر كيف ولت (إليزابيث)

كيف جاء الموت كالمغتصبِ

يرتدى أثواب (تركوين) !

٦٠/ ٦١ لاحظ أن شيكسبير يستخدم القافية مرتين ، الأولى هنا، فى صياغة كأنها مثل سائر:

ما أبرد الألفاظ والأقوال

إن قورنت بحرارة الأفعال

والمرة الثانية فى ختام المشهد فى البيتين ٦٤/ ٦٥.

المشهد الثانى

١ - يقول براونمولر إن عدم تحديد المقصود باسم الموصول (ما) ينشئ توتراً حتى بعد أن نعرف أن المقصود هو الخمر . ولكن الترقب قائم على أية حال لأننا نعرف أن القتل يُرتكب الليلة .

١/ ٢ - استخدام الطباق واضح ، وهو من الحيل البلاغية الشائعة . انظر البيت ٦٠/ ٦١ أعلاه .

٣/ ٤ - صورة البومة كنذير بالفناء شائعة (انظر البيت ١٦٥ من الأبيات المقتطفة من قصيدة **اغتصاب لوكريس** أعلاه ، ولكن الجديد هنا هو 'طابت ليلتكم' التى كانت ترتبط بنداء الحارس الليلى ، وكانت له وظيفة فى لندن ، وكان يطوف بالشوارع وفى يده جرس يدقه ، ويمسك بعصًا طويلة ،

ويردد هذا النداء معلنًا وقت إغلاق أبواب المساكن (خوف اللصوص) والجديد فى هذا أن ليدى مكبث تقول إن البومة آخر من يقول طابت ليلتكم بعد انقضاء النهار الذى يرمز بصراحة للحياة الدنيا ، ولذلك كان علىّ أن أضيف المعنى الموحى به بين أقواس . وقد أصبح تعبير 'طابت ليلتكم لآخر مرة' مرادفًا للموت . وهو عنوان مسرحية حديثة كتبها جون آردن (Arden) وقدمت على المسرح القومى فى انجلترا وشاهدتها عام ١٩٦٥ (وقد كتبت عام ١٩٦٤) وعنوانها **أرمسترونج يقول طابت ليلتكم لآخر مرة'** (*Armstrong's Last Good - night*) .

٦ - 'مشروب الرجلين الساخن' أقرب إلى الشرح منه إلى الترجمة لأنه لا مقابل له بالعربية (possets) فهو مشروب من اللبن الساخن والخمر ويعتبر مشروبًا فاخرًا ويقدم لكبار الضيوف أو لخاصتهم.

٩/٨ - لاحظ الطباق فى الفكرة .

١٠/٩ يقول النقاد إن افتراض ليدي مكبث أن زوجها قد فشل قد يصور ترددها هى نفسها (١٣/١٢) وعجزها عن قتل دنكان ، ولكن خوفها قد ينبع من تصورها أن الصوت الذي سمعته صوت أحد الحارسين .

١٣/١٢ يشير بعض النقاد إلى أن إحجام ليدى مكبث عن قتل دنكان لأنه يشبه أباها (أثناء نومه) يرمز إلى الربط بين صورة الملك وصورة الأب ، وهو الربط الذى كان يصر عليه الملك جيمز الأول .

١٣ - يقول براونمولر إن بناء العبارة 'قَتَلْتُهُ ! من ؟ زوجى !؟' يوحى بالتوحيد 'المتخيل' بين الوالد والزوج، والملك وقاتل الملك !

١٩/١٦ - هذا يرد كما هو ، أى نثرًا ، فى طبعة الفوليو ، ولكن بعض المحررين ، وعلى رأسهم كينيث ميور يورده فى صورة بيت أو سطر من الشعر ، بعد تقسيم السطر ، كما يفعل شوقى ، ولكن المحاولة لا جدوى منها للسامع ، فإيقاع النظم يختفى إن نحن أخذنا فى اعتبارنا الفواصل الزمنية التى يمكن أن تفصل بين الكلمات من سؤال وجواب . وعلى أى حال فقد أتحت لمن يريد أن يقرأ السطر منظومًا فى الترجمة هكذا :

أَلَمْ تتكلمْ أنتَ ؟ متَى ؟ منذُ قليلٍ ! أثناءَ هُبوطى ؟

مع عدم الاخلال بترقيم السطور الوارد فى طبعة نيوكيمبريدج .

٢٣ - 'المنظر مؤلم !' أضاف الشاعر ألكسندر بوب (Pope) فى طبعته للمسرحية 'إرشادات' تشير إلى أن مكبث يقصد منظر يديه أو يديه الممسكتين بالخناجر ، ولكن النص الأصلى لا يحدد ذلك ، فقد يعنى مكبث أن المنظر قد أثر فى خيال مكبث . وربما كان يشير إلى الواقعة كلها أو إلى دنكان المقتول !

٢٤ - هل تعنى ليدى مكبث منظر اليـدين والخنجرين ، أم تشير إلى خوف مكبث أو أسـفه وحسب ؟ أثار النقاد خلافات كثيرة حول تفسير مدلول إشارتها .

٢٥ - الظاهر أن مكبث يشير إلى مالكوم ودونالبين ، لا إلى الحارسين ، ولكن عدم التحديد يزيد من هول اللحظة .

٣٠ - 'مثل الجلاد' كان الجلاد يبقر بطن الخائن بعد شنقه ويخرج أمعاءه ، ولذلك يلطخ الدم يديه .

٣١ - لاحظ أن الحديث يدور الآن عن الحـارسين . وعجز مكبث عن المشـاركة فى الصلاة يشبـه عجز كلوديوس فى **هاملت** عن الصلاة (٣/ ٣/ ٩٧ - ٩٨) من الترجمة العربية (٢٠٠٤) .

٣٩/ ٤٣ يقول الشراح باستحالة القطع فيما إذا كان مكبث يخاطب النوم مباشرة أو يتحدث عن النوم ، ولكن وجود أداة التـعريف (the) فى هذا السطر ترجح الاحـتمـال الأخير ، وقـد اتبعت فى هذا تـرقين الدكتور جونسون الذى يقتضى استئناف العبارة ، وقد اتبع جونسون معظم الذين جاءوا بعده ، أى إن 'ذلك النوم البرئ' تعليق من مكبث على الصوت الذى سمعه .

ويضيف مـيور (ومن بعده براونمـولر) أن ثمة تماثلاً بين الصـور الواردة فى هذه السطور وما ورد عند سينيكا فى مسرحية **جنون هرقل** من مناجاة للنوم تتضمن العبارات التالية : "قاهر الأوجاع ، راحة النفس ، أفضل جوانب حياة الإنسان . . . السكون بعد الضرب فى الشعاب ، مرفأ العمر ، ومرقد النهار" . كما يقيم ميور مقارنات بينها وبين فقرة مماثلة فى أوفيد (Ovid) فى **مسخ الكائنات** (١١/ ٦٢٤) ويشير إلى التـشابه بين هذه الصور والسونيتـة رقم ٣٩ لسيدنى (Sidney) . وأما النقاد فيحلّلون صور النوم تحليلاً وافيًا ، ولعـل أشهرهم ويلسون نايت فى كتابه **العجلة المشتعلة** ، ١٩٤٩ ، ص ١٢٦ - ١٢٧ . وقد ذكّرنى البيت الأخير:

أشهى طعامٍ من يد الطبيعة الحنون   ورأس قوت الناس فى وليمة الحياة

بما يقـوله صـلاح عبد الصبور فى مسرحيته **مسافر ليل** إذ يصف النوم بأنه 'أشهى خبز فى مائدة الله' . ولا يدل ذلك على 'سرقات' أو اقتباس ، وأرجح أنه توارد خواطر .

٣٨ - 'صورة الشيطان' : أى 'المرسومة' أو 'المصورة' ويقارن مـيور التعبيـر بما ورد فى مسـرحية **الشيطانة البيضاء** لجون وبستر (Webster) : "يا مولاى ! أخف الأطفال بصور الشـيطان المرسومة' (٣/ ٢/ ١٥١) .

٦٢ - 'هاتان تقتلعان عينى" يورد ميور رأى الناقد روى ووكر (Roy Walker) الذى يقول فى كـتابه **تحرر الزمان** (*The Time is Free*) (١٩٤٩) إن الإشـارة هنا إلـى الآية الواردة فى **إنجيل متى** (١٨/ ١٩) "وإن أعثرتك عينك فاقلعها وألقها عنك . خير لك أن تدخل الحياة أعور من أن تلقى فى جهنم النار

ولك عينان" . ويربط بين هـذه الآية والآية الواردة في **إنجيل لوقا** (١١/ ٣٤) عن "أن العين سراج الجسد" ، ومشهد الطرق على الباب بالآية الواردة في الإنجيل نفسه (١١/ ٩ - ١٠) ويضيف ميور أن بعلزبول مذكور ثلاث مرات في ذلك الأصحاح ، ومشار إليه في مشهد البواب المذكور الذي يتضمن أيضًا الإشارة إلى نار جهنم .

٦٢/ ٦٦ يستفيض ميور في ذكر الصور الكلاسيكية التي قد توحي باستلهام شيكسبير لها ، عند سوفوكليس وكاتولوس وسينيكا وبعض 'المصادر' المرجحة الأخرى . ويزيد براونمولر من هذه 'المصادر' المعاصرة لشيكسبير ، فصورة استحالة إزالة لون البقعة من اليد شائعة إلى حد لا لزوم لسرده . وأما صورة امتداد اللون الأحمر إلى البحار فمصدرها معاصر ومباشر ، إذ ترد الصورة نفسها في مسرحية كتبت وقدمت على المسرح عام ١٦٠١ . ولا داعي لأن نتوسع نحن في سرد الصور المشابهة و'المصادر' المرجحة فهي لا تفيد القارئ العربي .

٦٨ - **الإرشادات المسرحية** تذكر الطرق على الباب ، وهو مرتبط بمشهد البواب الذي تحدثت عنه في المقدمة ، ويقتطف براونمولر كلامًا لناقد يدعى ج. و. سبارجو J. W. Spargo (في الكتاب المشار إليه في **المقدمة** ص ٥١) (١٩٤٨) يفيد بأن "الجمهور الإليزابيثي كان يرى في المشهد الثاني من الفصل الثاني من **مكبث** تصاعدًا لثلاثة نذر بالموت: (١) عواء الذئب . (٢) نعيب البومة ؛ (٣) الطرق على الباب" ويربط سبارجو حسبما يروى براونمولر بين صوت الطرق على الباب وبين الأصوات التي كانت تصدر عمّن يفتشون المنازل بحثًا عن ضحايا الطاعون الأكبر الذي اجتاح انجلترا عام ١٦٠٣ .

٧٦/ ٧٧ يشرح براونمولر هذين السطرين قائلاً "أفضل وسيلة لتحمل إدراكي أو وعيي بالجريمة هو فقدان هويتي" ويقول إن في هذا تلاعبًا بالألفاظ ، ويورد رأيًا لناقد قديم هو جون أبتون (Upton) (١٧٤٦) يشرح فيه النص بإعادة صياغته قائلاً : «كيف أعي فعلتي ! لا ! الأفضل ألا أعي ذاتي" ثم يعلق براونمولر قائلاً إن الفكرة المضمرة هي أن مكبث وجريمة القتل لا يتفقان من الناحية السيكلوجية ، والوعي بالجريمة يقتضي اكتساب 'ذات' جديدة . فإذا قبلنا هذا التفسير كانت الترجمة : فليت أني لا أكون من أنا ! ولكن الفعل 'المحوري' في البيتين هو يعي / يدرك / يعرف .. إلخ ، والصورة تتصل بالوعي أساسًا ، وهذا هو رأي جمهور النقاد .

المشهد الثالث

لهذا المشهد ضرورة مسرحية 'أدائية' مؤكدة ، فأحداث الفصل الثاني تنتقل من الخارج إلى الداخل، وله وظيفة درامية 'نفسية' لأننا ننتقل أيضًا إلى 'الداخل' بعد انتهاء الحدث المادي ، فالمشهد يستغرق الوقت الذي يتطلبه مكبث لغسل يديه وارتداء قميص النوم ، ولكن دافينانت يحذف كلام

البواب كله ، وكذلك حذفه معظم كبار المخرجين والممثلين فى القرن ١٨ ، إلى جانب حذف دور ليدى مكبث من المشهد . وأما عن آراء النقاد فانظر **المقدمة** .

١ - 'إذا كنت' المقصود 'ما دمت' ، باعتبار القصر هو الجحيم . ولهذا ما له من دلالة .

٣ - 'باسم بعلزبول' يقول بعض النقاد إن البواب كان عليه أن يقول 'باسم سيدى' أو 'باسم مكبث' ولكنه أى 'السيد' قد أصبح قاتلاً ، ومن ثم كان الإبدال مناسبًا .

٥/٤ الفلاح انتحر خوف الفقر ، فانحطاط أسعار محصوله يعنى عدم سداد ديونه ، وكانت الديون آنذاك من أشد أسباب ازدياد فقر الفقراء وغنى الأغنياء ، والانتحار ، كما هو معروف ، جناية تدخل المنتحر جهنم .

٥ - 'جئت فى الوقت المناسب !' الأصل فى الطبعة الأولى ، قبل عبث المحررين ، هو (Come in time) وهو ما تورده طبعة نيوكيمبريدج وما التزمت به فى الترجمة ، ويقر بذلك كل المحررين ، ولكنهم قد يتبعون ما يقول كينيث ميور إنه 'تخمين' (conjecture) إما من جانب شخص يدعى كراب (Krabbe) فيقلبون المعنى بإضافة كلمة هى (pleaser-) وإما من جانب چون دوفر ويلسون فيضيفون (server-) ، ويقول ميور إنه أخذ بالإضافة الأولى (التى أرسلها إليه 'كراب' المذكور فى 'رسالة خاصة') ولكن الكثير من الآخرين يأخذون بالإضافة الأخيرة ، وهى التى ينسبها براونمولر إلى ستونتون (Staunton) فى طبعته للمسرحية فى منتصف القرن التاسع عشر ، قائلاً إن طبعة كيمبريدج القديمة تضيف كلمة 'يا فلاح' - ولم أجد بعد قراءة كل ما دافع به المحررون عن الإضافات مبررًا لها ، فالعبارة الأصلية مستقيمة بالإنجليزية ، دون إضافات ، ولها نظائرها فى المعجم (OED) والغريب أن كثيرًا من النقاد يقيمون على الإضافات حججًا وأسانيد لتفسيرات جديدة ينسبونها لشيكسبير .

١٢/١١ المعنى المقصود هو الذى ترجمته ، وألفاظه قد تشير إلى عادات الخياطين آنذاك ، وكان لابد من 'التصرف' للإيضاح .

١٦/١٥ 'من يسلكون درب اللهو ببستان الزهر الفانى المفضى لخلود جهنم' أى يستمتعون بالدنيا الفانية مضحين بالآخرة والأصل هو :

(that go the primrose way to th' everlasting bonfire)

وهو يشير إلى المصطلح الذى ابتكره شيكسبير فيما يبدو ، وفقًا لما يقوله المعجم الكبير (OED) بمعنى طريق اللهو والاستمتاع (انظر النفيس لمجدى وهبة) أى قطف 'زهور الدنيا الفانية' وقد مر بنا فى شيكسبير من قبل بصورة أوضح ، وفى الصورة التى شاعت للمصطلح فى

اللغة المعاصرة ، وهى (the primrose path) مع إضافة التحديد (of dalliance) فى **هاملت** (١/ ٣/ ٥٠) وقد أكَّدْتُ صورة 'العبث' فى ترجمة هاملت لوجود هذه الإضافة ، مع الحفاظ على صورة الزهر فى **هاملت** فى حديث أوفيليا لأنها تردّ على حديث أخيها الذى يشير إلى انقضاض الديدان على أزهار الربيع الزاهية (١/ ٣/ ٣٩) أما هنا فأضفت معنى 'الفناء' الموحى به تحقيقًا لما ينشده شيكسبير من طباق مع معنى 'الخلود' فى النار . وتوجد الصورة نفسها فى مسرحية **العبرة بالخواتيم** وهى 'طريق الزهور المفضى إلى الباب الواسع والنار العظمى' (٤/ ٥/ ٥٤ - ٥٥) .

١٩/ ٢٠ 'الهزيع الثانى' فى الأصل ثانى صياح للديك (حرفيًا صياح الديك الثانى) والمقصود هو الهزيع الثانى (كما فى شعر العقاد) وقد مر بنا فى شيكسبير فى **روميو وجوليت** (٤/ ٤/ ٣ - ٤) ويفسر فى تلك المسرحية بأنه الساعة الثالثة صباحًا ، ولكنه لا يعنى ذلك التوقيت فى جميع الحالات . وانظر الحاشية على ٥/ ٢/ ٢٠ .

٢٤ - 'التلاعب بالألفاظ ' (equivocation) سبق إيضاحه فى **المقدمة** .

٢٩ - 'يثيبه فى منامه' أى يحقق رغبته فى الفحش فى المنام وحسب !

٣٠ - هنا توريه فى 'lie' وأتيت بالمعنيين فى الترجمة .

٣٤/ ٣٥ أخذت فى **الإرشادات المسرحية** بمعظم ما أتى به المحررون المحدثون ، فالنص على دخول مكبث مؤجل فى طبعة أوكسفورد إلى ما بعد سؤال مكدف ، لأن السطر ٣٦ ('ها هو ذا قادم') يقتضى رؤية مكبث داخلاً ، وأما خروج البواب فطبعة أوكسفورد تضيف النص عليه (لأنه غير موجود فى طبعة الفوليو) مع الإشارة إلى أن للمخرج تأجيل خروجه .

٣٨/ ٣٩ 'لم يصح بعد' تتضمن تورية (انظر **المقدمة**) .

٤١/ ٤٣ هذه السطور منثورة فى الأصل ، ولكن بعض المحررين يعدلون فيها حتى توحى بإيقاع النظم . وقد ترجمتها بألوان من النظم تقترب من النثر .

٤٥ - التورية واضحة ، وهى هنا تورية درامية ساخرة . وينطبق ذلك على معظم أقوال مكبث فى هذا المشهد . 'فالجهد' فى السطر ٤٢ كلمة تذكرنا بجهده فى قتل الملك ، و'الألم' بالألم الذى جاءه بعد القتل (المنظر مؤلم ٢/ ٢/ ٢٤) وهلم جرًا .

٥٧ - 'لا يمكن للسان أو لجنان أن يتصور أو ينطق باسمك !' تتضمن العبارة ، كما هو واضح ، عكس ترتيب إشارة الأفعال إلى فواعلها ، فاللسان ينطق والجَنّان يتصور ، ولكننا نبدأ بالتصور يتلوه النطق ، وهى من الحيل البلاغية الانجليزية التى تسمى (antimetabole) ومعناها عكس الترتيب (**العكس فى مجدى وهبة**) . والأصل هو (.Tongue nor heart cannot conceive, nor name thee)

٦٠/ ٦١ يشير الشراح إلى أن **العهد الجديد** يعتبر أن المسيحيين "هيكل الله وروح الله يسكن" فيهم ، **كورنثوس الأولى** (٣/ ١٦) ، ويبدو أن مكدف يستلهم هذه الصورة ولكنه يعدّلها أو على الأقل هذا ما نفهمه من كلام مكبث فى سؤاله إليه ، وفى الرد الذى يأتى به لينوكس فى صورة سؤال :

٦٥ - 'الجرجونة' (Gorgon) واحدة من ثلاث إناث فى الأساطير الكلاسيكية ، كانت خيوط الشعر فى رأس الواحدة من الأفاعى ، وكانت تتمتع بالقدرة على تحويل من ينظر إليها إلى حجر ، ولهذا أضفت العبارة التى تفيد هذا فى السطر التالى . وتصوير دنكان فى صورة أنثى من الأسانيد التى تبنى جانيت أدلمان عليها حجتها فى أنه كان يجمع بين الذكر والأنثى انظر **المقدمة** (النقد النسائى والتحليل النفسى) .

٦٧/ ٦٨ صورة رنين الجرس تنتمى إلى الصور السمعية المنذرة بالموت أو التى تعلنه ، فهو يرتبط بالجرس الذى يدعو مكبث ودنكان إلى الجنة أو النار (٢/ ١/ ٦٣ - ٦٤) وبدقات الناقوس المخصص للنعى (فيما يأتى) وبأصوات البوم والغربان و'صراخ' و'عويل' العواصف وعواء الذئب ، وغير ذلك من صور هذا 'العنقود' (انظر المقدمة) .

٧٠ - 'صورة الموت' سبق تشبيه الموت بالنوم ، ويقول الشراح إنه من الأمثال الانجليزية (وفقًا لما يقول دينت (Dent) فى كتابه المذكور عن الأمثال فى شيكسبير والمثل هو 'النوم صورة للموت') ولكن اقتران هذا بذاك قديم يرجعه أحدهم إلى شيشرون (Cicero) وعبارته هى :

Nihil morti tam simile quam somnus

أى لا شىء يشبه الموت أكثر من النوم . والموت 'شقيق النوم' فى سونيتة صمويل دانيال (Samuel Daniel) التى ترجمتها فى كتابى :

On Translating Arabic : a Cultural Approach, Cairo, 2000, p. 142.

ومطلعها :

أيها النوم الذى يقهر كالسحر الهموم
يا ابن ليل أسود الليل بهيم
يا أخا الموت الذى يولد فى صمت الظلام . . . إلخ

٧١/ ٧٣ - صورة البعث يوم النشور دينية وهى أوضح من أن تحتاج إلى تعليق .

٧٤ - تربط ليدى مكبث فى صورتها بين صوت جلجلة الناقوس وصوت 'النفخ فى الصور' يوم القيامة. وللصورة أسانيد 'صوتية' فى الكتاب المقدس والقرآن .

٨٤/ ٨٩ انظر **المقدمة** لتعليقات النقاد على هذه الفقرة . ولعل من المفيد أن أذكر ما أورده بروك (Nicholas Brooke) فى طبعة أوكسفورد للمسرحية عام ١٩٩٠ من أن هذه الفقرة تشبه المناجاة وتتيح للممثل إمكان إلقائها بعيدًا عن الآخرين الذين يتهامسون دون أن نسمعهم (كما حدث فى ١/ ٣/ ١٢٦ - ١٤١ و ١/ ٤/ ٤٧ - ٥٨) أو يستطيع إلقاءها علنًا ودون خداع ، أو يلقيها لخداع الآخرين على المسرح تاركًا للجمهور أن يفسرها التفسير الذى يراه ! وهى لا شك فقرة محيّرة .

٨٩ - 'تزهو بها فى قبوها [من تحت قبة السماء]' الأصل هو (Is left this vault to brag of.)

والمعنى كما يورده كينيث ميور مقتبسًا شرح ناقد يدعى إلْوين (Elwin) هو أن مكبث يقيم "مقارنة استعارية بين هذا العالم الذى تعلوه قبة السماء بعد أن سُلِبَ روحه وجماله وبين قبو أى مخزن تحت الأرض للخمور سُلِبَ نبيذه الصافى ولم تعد به إلا الحثالة" ويضيف قول ناقد آخر يدعى كيس (Case) يقول "إن مكبث يرى الدنيا فى صورة مقبرة قبل أن يعرض فكرة النبيذ والقبو" . وشراح السطر فى الطبعات التى عندى يرددون هذه الأقوال بإيجاز شديد ، وبراونمولر يقول إن القبو يعنى الأرض وإن السماء هى السقف الموحى به ، وإن القبو مخزن الخمور فى الوقت نفسه . وتركيب الصورة يدفعنى إلى الإتيان بالصورة الأساسية وهى صورة القبو ثم تدعيمها وتغيير معنى القبو ليوحى بالأرض بإضافة 'من تحت قبة السماء' .

٩١/ ٩٢ يورد براونمولر ما يراه السياق الاستعارى التقليدى للصورة ، وهو ما يقوله توماس مور (Thomas More) **فى يوتوبيا** (*Utopia*) (انظر ترجمة الدكتورة أنجيل بطرس سمعان) قائلاً إن مور ينص على أن "نبعًا دائم التدفق ينبثق من الملك ويفيض بكل ما فيه من خير أو شر على الأمة جمعاء" .

٩٠ - لاحظ صورة 'الدم' التى تسكن خيال مكبث !

٩٩ - يقول النقاد إن مكبث قد تأخر فى إعلان النبأ الذى يأتينا بصدمة غير متوقعة . وقد أعاد أحد المحررين ترقين الحوار هنا للإيحاء بأن مكدف يقاطع مكبث لدهشته مما أفضى به .

١٠٤/ ١٠٥ يقول براونمولر إن المعادن النفيسة توحى بأن جسد دنكان معبد موشىّ بالذهب والفضة .

١٠٦ - 'كسر لباب فى الطبيعة' يقول براونمولر إن هذه الصورة المركبة توحى إما بكسر باب القلعة لدخول الغزاة المخربين المهلكين أو باب فى سور المدينة ، أو بوابة فى سد أقيم لمنع مياه الفيضان من إغراق الأرض والمحاصيل (أو مياه البحر) ويعلق عليها قائلاً إنها تتضمن جوهر التشبيه المضمر لجسد دنكان بالقلعة المغتصبة وبانتهاك قواعد الولاء والإخلاص وخرق أصول الضيافة معًا ، لكنه لا يشير إلى معنى 'الطبيعة' فى الصورة ، فهل هى 'الفطرة السوية' التى تتضمن فيما تتضمن النظام الذى يرضى الله عنه، أم هى الطبيعة المادية التى قد لا تمثل ذلك النظام ؟ وقد دفعتنى حيرتى إلى الاحتفاظ بالترجمة الحرفية للكلمة مهما يكن معناها .

١٠٩ - انظر التعليق المسهب فى **المقدمة** على هذه الصورة .

١١٣ - الإرشادات المسرحية التى تشير إلى انهيار ليدى مكبث أو إلى إغمائها مضافة ، والإشارة إلى إخراجها 'محمولة' واردة فى طبعة المحرر (Rowe) لأعمال شيكسبير عام ١٧٠٩ ثم ١٧١٠ ، وهو يؤخرها إلى ما بعد السطر ١١٨ وهو ما أتيت به ، أما الإشارة فى هذا الموضع فهى من طبعة أوكسفورد من تحرير بروك المشار إليه (١٩٩٠) . وقد ثار جدل عقيم حول طبيعة إغمائها أى مدى صدقها أو تصنّعها، وهو ما لا يمكن تبيانه فى التمثيل على المسرح .

١١٩/١١٤ـ يجمع المحررون على أن هذه السطور مضافة إلى النص الأصلى قبل طبعه فى الفوليو ويسهبون فى إثبات ذلك ، ولا يهمنا هنا غير أن هذه 'الإضافة' التى تفصح عن دوافع دونالبين ومالكوم على الفرار ، تعتبر 'تنقيحًا' مهما ولا أراه يتعارض مع النص الذى يفترض أنه لا يتضمنها . (انظر ملخص حجج المحررين فى براونمولر ص ٢٥٩ - ٢٦١) .

١٢٦ - المعنى الظاهر هو فلنلبس ملابسنا الكاملة ، ونتخلص من أردية النوم ، ولكن الصفة التى يستخدمها (manly) تصب فى 'عنقود' صور الرجولة والأنوثة، إلى جانب 'نسق' صور الملابس بطبيعة الحال . وفى كلام مكبث عن ملابس الرجال أو هيئة الرجال واستعدادهم إلماح بأن من حوله يفتقرون إلى ذلك !

١٣٠ - ١٣١ ـ هذا ينطبق على مكبث مثلما ينطبق على مالكوم ودونالبين ! فالفرار فى منطق مكبث يعنى الخيانة ، وهذه من مفارقات النص على نحو ما نرى فى مشهد قتل ليدى مكدف .

١٣٤ - 'وأقرب الصلات . . دمًا . . أقربها إلى . . سفك دمه' !، يتفق كينيث ميور وبراونمولر ، وكبار الشراح ، على أن المعنى هو 'أقرب الأقرباء إلى دنكان أقربهم إلى أن يُسفك دمه' أى إننا **أنا وأنت** - دونالبين وملكوم - أقرب أقرباء دنكان ومن ثم فأرجح من يقتلهم مكبث ، وقد احتفظت بصورة الدم فى قسمى الصورة ، لأهمية الكلمة فى ذاتها ، وخاطرت بصعوبة فهم الصورة بالعربية حرصًا على إبراز جانب 'الصنعة' حتى فى حديث الغلامين ، ففى المسرحية الشعرية نبتعد عن الحديث 'الواقعى' أشد الابتعاد . ويتفق فى التفسير الذى أخذت به مع ميور وبراونمولر محررو طبعة ماكميلان (إلوواى) وطبعة سوان (برنارد لوط) وأخيراً طبعة نورتون (روبرت ميولا) الصادرة عام ٢٠٠٤ . وأما محرر طبعة سيجنت الأمريكية فلا يورد شرحًا ، ويقول محرر طبعة ألكسندر 'التعليمية' (ر. ب. كينيدى) إن أقرب أقرباء دنكان هو مكبث ! وبعض القراء العرب يفهمون البيت فى ضوء المثل السخيف 'الأقارب عقارب !' .

١٣٩/١٣٨ـ يقول بعض النقاد إن هذين السطرين بهما 'ضعف' يزيد منه التلاعب بلفظ يسرق ويسترق ، وهو تلاعب غريب وغير متوقع ، ويقارن محرر طبعه أوكسفورد بين هذا التلاعب باللفظتين وبين تلاعب مماثل فى مسرحية **العبرة بالخواتيم** (٢/ ١/ ٣٣-٣٤) .

المشهد الرابع

يقول النقاد إننا نفترض مرور فترة زمنية بين المشهد السابق وبين هذا المشهد ، وهو مشهد له وظيفة 'الجوقة' (انظر المقدمة) وأما المنظر فغير محدد ، وللمخرج أن يفترض أى مكان يقع فيه.

١ - 'سبعين سنة' هذه إشارة إلى أرذل العُمُر ، وفقًا للحد المفترض لحياة الإنسان فى **الكتاب المقدس** "أيام سنينا هى سبعون سنة" (المزمور ٩٠/ ١٠). والشيخ إذن وصل إلى الذروة فى العمر والخبرة ، ولا وظيفة له إلا التعليق على الأحداث .

٥ - 'يا أبى الطيب' هذا مجرد لقب تكريم للسّنّ .

٥/ ١٠ - يقول براونمولر إن روص يختبر 'ولاء' الشيخ بمعنى اختبار حقيقة 'لونه السياسى' . وصور النور والظلام التى ترمز إلى الخير والشر ، والعدل والقتل وغير ذلك ترجع صدى الصور التى مرت بنا فى ١/ ٤/ ٥٠ - ٥٣ ، و ١/ ٥/ ٤٨ - ٥٢ ، و ٢/ ١/ ٤٩ - ٥١ وتستبق الصور المماثلة اللاحقة .

١٠/ ٢٠ الطريف أن هولينشيد يشير إلى هذه العجائب المنافية للطبيعة فى **التاريخ** الذى كتبه !

١٣ - 'طعامها الفئران' فى الأصل 'بومة تصيد الفئران' (mousing owl) ويقول المعجم (OED) إن هذا أول استخدام لكلمة (mouse) (الفأر) فعلاً بمعنى يصيد الفأر ، أو الفئران ، ويقول الشراح إن وجه العَجَب هو أن شأن هذه البومة الانقضاض على الأرض لا التحليق فى أجواز الفضاء والصراع مع طير آخر !

١٧ - 'تمرد' الخيول يرمز للخلل فى النظام - بمعنى انفلات زمام الطبيعة نفسها ، ممثلة فى الكائنات الأرضية ، مثلما يدل عليها الخلل فى الأجرام السماوية . ويقارن أحد النقاد بين انفلات المشاعر البشرية وتمرد الخيول ، قائلاً إن شيكسبير يعود إلى الربط بينهما فى آخر مسرحية كتبها وهى **النبيلان من ذوى القرابة** (٥/ ٤/ ٦٥ - ٩١) .

١٩/ ٢٠ - انظر كيف يؤكد روص للشيخ صحة الواقعة (صدقًا أم كذبًا ؟) ويقول بعض الشراح إن مكدف كان على الأرجح يرتدى ملابس السفر ، ونحن نفترض أنه على أهبة الرحيل ، وهذه أول مرة نسمع 'صفة إيجابية' - كما يقول براونمولر - لمكدف ! وعبارة 'ما أحوال الدنيا' من نماذج لغة الأمثال التى يوردها دنت المذكور (Dent) .

٢١ - يوحى الشاعر بوب فى طبعته (بإعادة ترقين الإجابة - وهو ما أخذت به إذ جعلتها سؤالاً) بأن مكدف يسخر من السؤال ، ولكن ترقين الفوليو يوحى بأنه غاضب لا يستطيع كبح جماح غضبه.

٢٧ - 'مثل آخر' أى مثل التهام الخيول بعضها البعض وغير ذلك من مظاهر 'مجافاة الفطرة' .

٣١ - سكون (Scone) مدينة عريقة تقع شمالى بيرت (Perth) وقد بادت الآن ولم تبق إلا أطلالها ، وكانت المكان التقليدى لتتويج ملوك اسكتلندا ، ولو أن الملك جيمز السادس تُوِّج فى مدينة ستيرلنج (Stirling) ، ومن طرائف مدينة (سكون) أنها تشترك فى النطق دون المعنى مع كلمة (scone) الشائعة لنوع من الفطائر الصغيرة التى تشبه الكعك عندنا ويخلط فيها الدقيق بالجبن الشيدار . وكان أستاذى الاسكتلندى يصر على نطق حرف المد مخطوفًا (سكُنْ) مؤكدًا أن ذلك نطقها فى بلاده ، وهو نطق يورده المعجم إلى جانب النطق الشائع .

٣٣ - (كولمكيل) هى جزيرة إيونا (Ione) الحالية وهى إحدى جزر هبريديز (Hebrides) الغربية (وفقًا للأطلس التاريخى) وقيل إنها كانت تضم أضرحة ملوك اسكتلندا .

٣٩ - صورة الثياب واضحة لمن يريد الإحصاء والتحليل ، ولكن مكدف يقصد 'حكم مكبث' .

٤٣/ ٤٤ ختام المشهد ، كما فى أغلب الأحوال يتميز ببيت مقفى من الشعر (ولو كان ركيكًا) !

حواشى الفصل الثالث

المشهد الأول

الإرشادات المسرحية تدل على أن بانكو يرتدى ملابس من ينتوى ركوب الخيل وينتظر الإذن بالرحيل من الملك ، والمشهد يجرى فى إحدى قاعات قصر الملك حيث يتيح لنا مشاهدة مكبث بعد توليه المُلْك ، ومكبث يستشف من ملبس بانكو اعتزامه الخروج راكبًا . ويحرص المخرجون على تهيئة غرفة ملحقة بالقاعة لتمكين مكبث من الاختلاء بالقاتلين المأجورين والحوار معهما على مسمع من النظارة فقط – وإذن فهى فى أقصى اليمين أو أقصى اليسار .

١/ ١٠ هذه السطور العشرون تشكل 'مناجاة' (soliloquy) حار فى تفسيرها النقاد ويكتفى بعض المحررين بوصفها 'بالغموض' (مثل براونمولر) ، فقد يُستدل منها ، كما يقول برادلى ، على أن بانكو كان متواطئًا مع مكبث فى جريمة قتل الملك ، وربما كان النقاد الذين قالوا بهذا متأثرين بما جاء فى 'تاريخ' هولينشيد عن تواطئه الإيجابى، ولكننا سوف لا نجد هنا إلا تواطؤًا '**سلبيًا**' إذا قبلنا هذه النظرة. وأما جون دوفر ويلسون (Wilson) فيقول فى طبعته للمسرحية عام ١٩٤٧ إن شيكسبير لم يكن يستطيع تصوير رب الأسرة التى ينحدر منها الملك الجالس على العرش (جيمز الأول) فى صورة مجرم ولو بالتواطؤ ، ويشير فى مقدمة الطبعة المذكورة إلى الصفات الحميدة التى يصف مكبث بها صديقه بانكو، فى هذا المشهد نفسه ، وينتهى من ذلك إلى القول بأن شيكسبير اختصر النص، وأن الأقسام المحذوفة ربما كانت تبين أن بانكو كان يعمل بالتعاون مع مكدف لصالح مالكوم. وهو احتمال يراه النقاد ضعيفًا وغير مقنع. انظر **المقدمة** حيث الحديث أوْفَى عن هذه المناجاة .

١٨/١٧ يقول بعض الشراح إن بانكو ربما كان يشير من طرف خفى إلى أنه يعرف سر مكبث وأنه لن يبوح به، فكأنما يبعث الطمأنينة فى نفس الملك ، وكأنما يمثل كلامه 'ابتزازًا' من لون ما !

٢١ – الأرجح أن يفهم مشاهدو المسرحية تعبير 'مجلسنا' ، فى أوائل عروض المسرحية ، على أنه يشير إلى المجلس الخاص للملك ، وهو الذى يضم كبار موظفى الدولة والأرستوقراطيين الذين يقدمون المشورة للملك ويديرون دفة الحكومة فى بواكير عهد أسرة ستيوارت بالحكم .

٣٥ – 'نفصل فيها معًا' : فى التعبير إيحاء بأن بانكو لا يزال يتمتع لدى مكبث بمنزلة خاصة .

٤٧ – يقول الشراح إن انتظار الرجلين لدى باب القصر يدل على أن مكبث يريد الإبقاء على المسافة التى تفصله عمن يستعين بهم من الأجراء .

٥٠ – لاحظ أن مكبث لا يقول فى 'أعماقى' أو فى 'أعماق بانكو' ومن ثم فقد تكون الإشارة إلى أيهما فى رأى الشراح .

٥٢/ ٥٥ يقول براونمولر إن إعجاب مكبث بشجاعة بانكو التى لا تمنعه من الحرص والحذر، تعنى أنه يخشى الإطاحة بحكمه (أى يخشى انقلابًا عسكريًا بلغة اليوم) ولقد مر على القارئ والمُشاهد ما يبرر هذا الخوف (انظر الحاشية على ١/ ٢٠ أعلاه) .

٥٤/ ٥٥ يقارن مكبث ضمنًا بين موقفه وموقف بانكو من السعى 'للعلا' !

٥٧/ ٥٨ يشبّه مكبث نفسه بالقائد مارك أنطونيو ، الذى هُزم فى الحرب الأهلية التى أسقطت الجمهورية الرومانية وبدأت عهد الامبراطورية الرومانية ، ويشبّه بانكو بالقائد أوكتافيان (Octavian) الذى أصبح عند شيكسبير أوكتافيوس ، ثم اكتسب فيما بعد لقب 'القيصر أغسطس' أو 'قيصر أغسطس' وشيكسبير هنا يشير إليه باسم قيصر فقط ولكننى أضفت اسمه القديم تيسيرًا على القارئ العربى الذى ارتبط عنده لقب قيصر بيوليوس قيصر ، والمعروف أن أوكتافيان هو الذى خرج منتصرًا فى تلك الحرب ، ويخصص شيكسبير مسرحيتين هما **يوليوس قيصر** (١٥٩٩) و**أنطونيو وكليوپاترا** (١٦٠٦ - ١٦٠٧) لمعالجة هذه الأحداث 'الرومانية' . وفى المسرحية الأخيرة يحذر أحد العرافين أنطونيو قائلاً له ما معناه إن شيطانه أو ملاكه الحارس نبيل شجاع رفيع القدر لا يبارى ، فى حين أن شيطان قيصر أى شيطان أوكتافيوس [أو شيطان بانكو فى حديث مكبث الحالى] ليس كذلك ، "ولكنك حين تقترب منه" ينتاب ملاكك خوفٌ منه، كأنما يطغى ملاك قيصر عليه !" وهذا هو ما صاغه شيكسبير شعرًا فى العام التالى (**أنطونيو وكليوباترا** ، ٢/ ٣/ ٢٠ - ٢٣) .

وسوف يلاحظ قارئ النص الانجليزى أن شيكسبير يحتفظ بالصورة اللاتينية للكلمة التى يحولها فيما بعد إلى كلمتى 'شيطان' و'ملاك' فى السياق نفسه ، والكلمة الأصلية المقصودة هى (genius) التى أصبحت تطلق أيضًا على العبقرية والعبقرى . (انظر الحاشية على ٥/ ٨/ ١٣) .

٦٠ - 'النبوءة' الكلمة هى تفسير للأصل الذى يقول إن الساحرات كن يتكلمن 'كأنهن من الأنبياء' ، ويعتمد بعض الشراح على هذا فى إقامة دلالات تربط النص بالكتاب المقدس ، خصوصًا **بالعهد الجديد** ، حيث تُوَجّه 'تحية السلام' إلى يسوع المسيح أربع مرات (من جانب يهوذا والجنود الساخرين من المسيح فى كلفارى Calvary) ومرة إلى مريم البتول عند البشارة ومرة من المسيح إلى الحواريين (انظر **إنجيل متى** ٢٦/ ٤٩، ٢٧/ ٢٩ ، **إنجيل مرقس** ١٥/ ١٨، **إنجيل يوحنا** ١٩/ ٣، **إنجيل لوقا** ١/ ٢٨، و**إنجيل متى** ٢٨/ ٩ ، على الترتيب) . ويقول براونمولر إن ارتباط 'تحية السلام' بالخيانة موحى به فى ذلك كله .

٦٢/ ٦٣ يقول كينيث ميور ، مستشهدًا بقول الناقد شانزر (Schanzer) إن هذا الجزء من أجزاء النبوءة لم يذكر من قبل ، ولكنه يذكر الآن لضرورة تمتع مكبث ، فى نظره ، بمُلْكٍ 'لا تعكر صفو سمائه غيوم' . ويقول براونمولر إن معنى ما يقوله مكبث هو أنه لا يستطيع الإنجاب حتى يخلفه ولد من

صلبه ، وإنه أى مكبث ينعى ذلك ويبكيه ، ولكن النقاد السابقين على براونمولر قد اختلفوا حول ما إذا كان مكبث لديه أطفال أم لا ، أو على حول ما إذا كان يستطيع الإنجاب ، ولم يستطع أحد منهم حسم الأمر بأدلة نصيّة ، فالعبرة بالنّصّ ، بل إن بعضهم يقطع بأنه قد أنجب من قبل (ومن ثم يستطيع الإنجاب) بناء على ما جاء فى ١/٧/ ٥٤ - ٥٩) ولكن النص هنا يقول إن **التاج** فوق رأسه لا ينجب ، وعصا **المُلك** فى يده لا تعقب ، لا إنه لا يستطيع الإنجاب ، ودلالة الصورة أن نبوءة الساحرات تقول إن المُلْكَ لا المَلِكَ هو الذى لن ينجب بمعنى أنه لن يرثه أحد من نسله ! وهى استعارة واضحة ولا تقتضى كل هذا الجدل !

٦٦ - أضفت عبارة [فأنا أتساءل] قبل السؤال من باب الإيضاح ، وإن كان السؤال يمكن اعتباره جملة مفيدة لا سؤالاً ، كما يفعل براونمولر ، ولكننى فضّلتُ ترقين ميور .

٧٠ - أضفت 'الروح' إلى النص لأن المعنى لا يتم إلا بها .

٧٢ - 'لا !' مهمة لأنها تمثل الإجابة عن السؤال الذى طرحه .

٧٣ - فى الأصل 'تعال يا قَدَرُ إلى الحلبة' وهو الذى فسرته بالدعوة إلى النزال ، أى التحدّى !

٧٤ - 'من بالباب' ؟ تعبير يراد به نداء الحارس الشخصى له ، لا الرد على نداءٍ أو طرق على الباب .

٧٤ - **الإرشادات المسرحية** : يقول كينيث ميور ، مقتبسًا قول جرانفيل - باركر ، إن النص يوحى بأن القاتلَيْن المأجورَيْن كانا من الضباط ، وأنهما طردا من الجيش لسوء سلوكهما ، ولم يجدا بعد ذلك عملاً يعملانه ، فضاقت بهما الدنيا ودفعهما اليأس إلى هذا العمل الدنئ . وقد رجعت إلى جرانفيل - باركر فوجدته يتحدث حديث المُخرج الذى يريد رسم صورة مجسدة على المسرح للقاتلَيْن لا حديث الباحث المحقق ، وهذا هو ما وجدته فى براونمولر الذى يقول بأنهما كانا ينتميان إلى فئة من محترفى الإجرام (مثل البلطجية لدينا) الذين لا يأتمرون بأمر أحد ويطوفون ببقاع انجلترا فيلقون الرعب فى قلوب الأهالى فى أوائل تاريخ انجلترا الحديث ، وبراونمولر يضرب لهم الأمثال من بعض النصوص المعاصرة . ويبدو أن جرانفيل - باركر استوحى فكرة 'الضابط المفصول' من طبعة كلارندون (Clarendon) للمسرحية عام (١٨٦٩) من تحرير كلارك ورايت (Clark & Wright) ويقول فوكس (Foakes) فى طبعته للمسرحية عام ١٩٦٨ إنهما ليسا من القتلة ، بل هما رجلان 'محطّمان' غلبهما اليأس - باعترافهما !

٨٩/٧٦ حوار مكبث مع القاتلين المأجورين نثر صريح ، وهو كذلك فى النص الأصلى ، وتحويله إلى نظم بتقطيعه تقطيعًا يتجاوز شتى أنواع الزحاف والعلل المعروفة (حتى التى يتطرف فيها شيكسبير) يجعله مسخًا ، وبكل أسف هذا ما يفعله ميور وتفعله معظم الطبعات الشعبية للمسرحية ، وقد

اتَّبَعْتُ أحدث الطبعات المعتمدة وهى طبعة نيوكيمبريدج (١٩٩٧ - ٢٠٠٣) وطبعة نورتون (٢٠٠٤) فللنثر وظيفته التى ناقشتها فى المقدمة ، وتحوّل مكبث بعد ذلك إلى النظم له دلالته . ولو أن براونمولر يقول إن بعض العبارات توحى بإيقاع بحر الأيامبوس ، وليس هذا بغريب ، حتى فى العربية ، والأذن تلمح إيقاعات النظم فى الحديث العادى المنثور ، ولكنها لتفاوتها لا تشكل بحرًا متسقًا أى لا تخرج نسقًا منظومًا .

٨٧ - 'هل تؤمنان بالإنجيل' المقصود هو التعاليم الدينية المسيحية العامة ، وعلى الأخص مبادئ العهد الجديد ، ويشير معظم النقاد إلى أنه يقصد الآية الواردة فى **إنجيل متى** "وأما أنا فأقول لكم أحبوا أعداءكم، باركوا لاَعنِيكُمْ. أحسنوا إلى مبغضيكم . وصلّوا لأجل الذين يسيئون إليكم ويطردونكم" (٤٤/٥) .

٩٠ - 'بل نحن رجال يا مولاى' المعنى الظاهر الذى يتبادر إلى الذهن 'إننا بشر تعرضنا للإهانة ولدينا قدرة الرجال على الانتقام' ولكن المعنى الخبئ فى الحوار هو الذى يستغله مكبث فى استثارة حميّة الرجلين ، مستخدمًا ، كما يقول أحد النقاد الذين يشير إليهم ميور ، الحيلة نفسها التى استخدمتها زوجته معه، أى استنفار 'فكرة' الرجولة (التى تعنى هنا أيضًا القتل ، وهذه من المفارقات التى ألمحت إليها الناقدات النسويات - انظر **المقدمة**) .

٩٢/ ٩٦ لا أذكر أننى قرأت لأحد النقاد أى إشارة ، ولو مضمرة ، إلى المفارقة القائمة فى تشبيه درجات الرجال كلهم بدرجات الكلاب ! وقد تصل هذه المفارقة فى ظنى إلى حد التورية الساخرة ، فهل يتحدث مكبث هنا عن 'الرجال' أم عن 'البشر' ؟ وإن كانت الإجابة الأخيرة فهل يرى الإنسان موازيًا للكلب حتى فى محاولته لفرض نظام ، كما يقول النقاد ، على عالمه الذى اختل نظامه منذ أن قتل الملك ؟ وأما الشراح فلا يشغلهم إلا رصد المصادر التى استقى منها شيكسبير وصفه للكلاب بأنواعها ، وشرح معانى كل نوع منها .

١٠٠/ ١٠١ يميز مكبث هنا بين شأن البشر فى السطر ١٠٠ (men) وبين شأن الرجال (manhood) فى السطر ١٠١ ، وقد أظهرت ذلك فى الترجمة ، وإن كان التداخل محتومًا !

١٠٤ - 'قضيتما على عدوكما' فى الأصل (take ...off) وقد وردت الكلمة من قبل بهذا المعنى فى (١/ ٧/ ٢٠) وستأتى ثانيًا بالمعنى نفسه فى (٥/ ٩/ ٣٧) وقد أتى المعجم (OED) بهذا المعنى فى (Take *v.* 85 f) دون استشهاد بأى هذه الشواهد .

١٠٦ - صور الملابس مستمرة .

١١٢/ ١١٣ "فإذا نجحت صلح حالى . . وإذا فشلت انتهيت" يقول دينت (Dent) فى كتابه عن استعمال شيكسبير للأمثال إن هذا رجع صدى للمثل الذى يقول 'أنجح فيصلح حالى أو أفشل فينتهى أجلى' .

١١٥ – 'العداوة السفّاكة' المقصود القاتلة ، والصورة صورة سفك الدم ، والأصل هو

(and in such bloody distance)

والمقصود بالإسم هو **المسافة** التى تفصل المتخاصمين أثناء النزال الذى يسفك فيه الدم ، وفق ما يقوله الشراح ، وتقوله معاجم شيكسبير ، والمعجم الكبير (OED) الذى يأتى بهذا المعنى المحدد مستشهدًا بهذا السطر تحت (Distance *sb* 1a) .

١٢٦ – "حتى ولو . ." الظاهر أنه يعنى 'ولو ضحينا بروحينا' وكان يريد استكمال العبارة حين قاطعه مكبث . ومعنى ذلك أن القاتل الأول يواصل الفكرة التى أتى بها فى ١١٣ .

١٢٧ – يقول براونمولر إن مقاطعة مكبث قد تعنى اللهفة على تنفيذ خطته أو البَرَمَ بردود القتلة المملّة على ما يعرضه عليهم ولا يملكون له رفضًا .

١٢٩ – هذا هو المعنى الذى اتفق كبار النقاد عليه ، وإن كان البعض يفسر البيت تفسيرًا آخر يقتضى قراءة مختلفة . ولكن أحد الشراح قال بوجود حذف لبعض الكلمات والسطور (وهو جون **دوفر** ويلسون) وعدّل بعضهم كلمة (spy) إلى (espyal) أو اقترح تعديلها (مثل ميور) إلى (spial) حتى تدل على هذا المعنى بيسر ، ولكن المعجم (OED) يأتى لكلمة (spy) بمعنى يتربّص تحت مدخل الكلمة التالى (Spy v', 2 a b) .

١٤١/١٤٢ كعادته ينهى شيكسبير المشهد بالقافية والبناء العمودى .

المشهد الثانى

يدور هذا المشهد فى إحدى غرف القصر الخاصة التى تسمح بالحوار الصريح بين الزوج وزوجته ، ويقول بعض النقاد إن ليدى مكبث قد تدخل وهى ترتدى أردية الملكة (أى دون تغيير فى ملبسها عن المشهد السابق) .

٥/٧ يقول بعض النقاد إن موقف ليدى مكبث هنا ، من الناحية الدرامية ، يشبه موقف جرترود ، والدة هاملت ، فى المشهد الخامس من الفصل الرابع حين تقول :

الآن كم تبدو توافه الأمور منذرات بالكوارث الجسيمة

فى عين نفسى المريضة ! فهكذا طبيعة الخطيئة الحقة !

إحساسنا بالذنب يخلق المخاوف التى تترى بلا عذار

وقد يدمر الإنسان خوف ذاته من الدمار ! **هاملت** (٤/ ٥/ ١٧ - ٢٠)

(الترجمة العربية - ٢٠٠٤)

وانظر المقدمة عن المستويات اللغوية والإيقاعية المختلفة المستخدمة فى الجزء الأول من هذا المشهد أى من السطر ١ - ٢٥ .

١١/ ١٢ 'إن لم يتيسر للأمر علاج فعلينا نسيانه' يقول دينت (Dent) فى كتابه المشار إليه آنفًا إن هذا صيغ على نمط المثل السائر 'ما أحمق لوم اللائم إن لم يتيسر للأمر علاج' :

(Where there is no remedy it is folly to chide)

١٢ - 'أمّا ما كان فقد كان' تعود ليدى مكبث إلى هذا المعنى فى ٥/ ١/ ٥٧ ''ما كان قد كان والماضى لا يتغير'' .

١٥ - 'كيدنا الضعيف' (الأصل poor malice) : يقول براونمولر إن مكبث يستخدم ضمير الجمع إما باعتباره ملكًا أو للإشارة إليه هو وزوجته ، وأما 'الكيد' فيوصف 'بالضعف' لأنهما لم يستخدما 'العنف' الكافى ، أى إنهما لم يقتلا عددًا أكبر من الناس حتى الآن ، مثل بانكو وفليانس مثلاً ، بل وربما مالكوم ودونالبين .

١٦ - 'لتنفصم عرى الوجود كله' أى ليتفكّك نظام الكون وينحلّ ، وهذه هى الرؤية التى يرسمها له خياله باعتبار أنه هو الذى حمل المعول الأول الذى وجه الضربة إلى ذلك 'النظام' بقتله الملك . ولاحظ أنه يشير إلى الأحلام الرهيبة التى تزلزله كل ليلة تحقيقًا لهذه الرؤية ، أى إنه يرفض بعقله الواعى ذلك الخوف اللاواعى الذى تمكّن منه ويتبدى فى أحلامه .

٢٠ - المقابلة بين السكينتين واضحة ، فالأولى حقيقية والثانية زائفة ، ويشرحها الشراح قائلين إنها تعنى الاطمئنان إلى تحقيق طموحه بالجلوس على العرش ، ولكن الكلمة تتضمن مفارقة رئيسية ، إذ إنه قد أقر لتوه أنه لا ينعم بالسكينة . وقد غير محررو الطبعات التالية للفوليو الكلمة الثانية ، تحاشيًا أو كراهة للتكرار ، إلى 'مكاننا' أى 'مكاننا السامى' ، ولكن كبار المحررين المحدثين لا يأخذون بهذا التعديل.

٢١ - 'مرقد العذاب' تعبير يوحى بصورة 'سرير التعذيب' وهو جهاز يشد إليه الشخص حيث يخضع للتعذيب إما عقابًا على جرم ما أو لحمله على الاعتراف (حقًا أو باطلاً) .

٢٣ - صورة حمّى الحياة معناها أن الحياة نفسها كالحمّى وتصيب المريض بنوبات من الرعشة والحرارة التى يصحبها الهذيان ، وتتكرر لمحات من هذه الصورة فى مونولوجه الأخير عن الحكاية التى 'لا معنى لها' والتى يقصّها أبله.

٢٣/ ٢٤ يلاحظ كل قارئ ومعظم المشاهدين 'صورة النوم' باعتبارها رمزًا للسكون (والسكينة) وهى التى تصبح من مفارقات الصور الشعرية فى النص ، وتوازى فى النحو العربى 'الأضداد' ، على نحو ما بينت فى **المقدمة** .

٢٤ - 'أودت به يد الخيانة' فى الترجمة جمعٌ لمعنى مثلين لا مقابل لهما بالعربية ، الأول 'فليفعل أقصى ما فى طوقه من سوء' (Let him do his worst) والثانى هو (The worst is death) أى 'الموت أقصى سوء' . وكتاب دينت (Dent) المشار إليه يوردهما .

٢٤/ ٢٥ لاحظ المفارقة فى البيتين الآخرين ، فلقد أودت بدنكان فعلاً 'مكيدة داخلية' على يد من أنجاه من 'الجيوش الأجنبية' (أى مكبث) .

٢٤ - 'جيوش أجنبية' فى الأصل (foreign levy) ومعنى الاسم هو الجنود الذين يجندون فى الجيش ، وهذا المعنى وارد فى المعجم (OED) ولو أن الشاهد الذى يأتى به المعجم لاحق فى التاريخ على هذا الاستخدام ، وأسبق منه وروده فى **هاملت** ١/ ٢/ ٣١ (انظر الترجمة العربية ٢٠٠٤) .

٣٣/ ٣٤ - سبق الحديث عن القلب والوجه .

٣٨ - فسرت كلمة (copy) بمعناها القانونى الذى كان شيكسبير مغرمًا به ، وهى اختصار لكلمة (copyhold) التى تعنى عقد الحيازة (المعجم Copy *sb* 4; 8 c; 5 b) ومن ثم فالتعبير لا يعنى هنا 'نسخة من الطبيعة' فهو معنى لا يستقيم مع أى معنى يورده النقاد ودارسو لغة شيكسبير لكلمة **الطبيعة** (nature) بل يعنى أنهما يملكان حق انتفاع مؤقت بالحياة وهذا ما تعنيه هنا (nature) ، وهذه هى الصورة الاستعارية التى أفاض فيها النقاد والمحررون ، وكان أسبقهم ناقد يدعى جوزيف ريتسون (Joseph Ritson) سرعان ما تلاه النقاد مثل كلاركسون (P. S. Clarkson) و وورين (C. T. Warren) اللذين كتبا مقالاً مُفحمًا عام ١٩٤٠ ، فى مجلة (*MLN*, Lv. 483 - 93) يعتمدان فيه على طبعة ريتسون باعتبارها الأصل إذ صدرت عام ١٧٨٣ (وصاحبها يصفها بأنها تتضمن **ملاحظات نقدية**) ويُبيّنان أسس هذه الاستعارة . ويورد ميور أدلة فى بداية حاشيته تشرح الاستعارة لكنه يقول إنه لا يوافق على هذا التفسير إلا باعتباره 'معنى باطنًا' وأما المعنى الظاهر فى رأيه فهو إما 'الشىء المحاكى' أو 'نتيجة المحاكاة' ، ويأتى براونمولر بالمعانى الثلاثة أيضًا دون حسم للقضية، ولكننى حين رأيت أن مكبث يعود إلى الصورة ذاتها فى ٤٨/ ٤٩ فى المشهد نفسه ، ويشير إلى 'العقد' صراحة (bond) الذى يشكل أساس حيازة أعدائه 'للحياة' لم أتردد فى ترجيح المعنى القانونى فى الحوار الدائر بين مكبث وزوجته .

٣٩/ ٤٤ شرحت هذه الأبيات واستشهدت بها مرتين فى **المقدمة** ولذلك لن أعود إلى شرحها هنا .

٤١ - (هيكات) - Hecate - هى التى وصفتها فى السطر ٢/ ١/ ٥٢ بأنها ربة السحر والسحرة فى متن الحوار ودون تخصيص حاشية للحديث عنها ، ولكن وصفها بالسواد يستدعى هذه الحاشية ، فشيكسبير كان ولا شك يعلم أن هيكات ربة القمر ، وكانت من الأسماء البديلة لديانا (Diana) ولونا (Luna) ربة القمر ، ولذلك فلم يكن فى وصف وجهها بالشحوب فى ٢/ ١/ ٥٢ غرابة ، ولكن وصفها بالطلعة السوداء يعود إلى ارتباطها بالليل ، وقد سبق لشيكسبير أن جعل من هيكات شبه مرادف للّيل الحالك فى **حلم ليلة صيف** (٥/ ١/ ٣٩١) كما إن 'عنقود' صور السواد الذى أشرت إليه فى **المقدمة** يتطلب من خيال مكبث إلقاء الظلال القاتمة على كل شىء ، حتى ولو أصبح القمر فى المحاق.

٤١ - 'جعرانا أتى الدنيا ببعض روث' الخلاف فى تفسير الصورة بين تصوّر مولد الجعران فى الروث وبين أن الجعران يدحرج كرة من الروث لا يمثل خلافًا جوهريًا فالمهم وجود الجعران والروث فى الصورة، وقد جعلت الترجمة قابلة للإيحاء بالمعنيين ، فالجعران يأتى إلى الدنيا (أى يولد) فى الروث، أو يأتيها (أى يُحْضِرُ إليها) بعض روث . ومصدر الخلاف فى الأصل كلمة (born) فى صورة (Shard - born beetle) إذ كانت الكلمة آنذاك توازن معناها الحالى و (borne) أى المحمّل بالروث أو الذى يحمل الروث إلى الدنيا .

٤٣ - 'ليدعو الأحياء للتثاؤب' هذا هو المعنى الذى رجّحته لكلمة (yawning) فالمعجم يشير إلى إمكان تفسيرها على هذا النحو استنادًا إلى أن التثاؤب من 'الظواهر المعدية' فالمتثائب يجعل غيره يتثاءب ، ومصدر الصورة هو فتحة 'فم' الناقوس الذى يشبه المتثائب .

٤٤ - 'جرس فعلة رهيبة يدوّى' فى الأصل (A deed of dreadful note) ولكلمة (note) معنى آخر ، وهو لا يقل شيوعًا عن معناها الموسيقى ، أى الشهرة وقد رأيت أن معنى الشهرة أو الذيوع قائم فى دوىّ الناقوس الذى يعلن النبأ على الملأ فيذيعه ويشيعه ، ولذلك حافظت على الصورة الصوتية.

٤٥ - حافظت على إيحاء الجهل بالبراءة ، إذ كان ذلك من تراث العصور الوسطى ، وإيحاء المعرفة بالإثم ، وربما تكون له جذور دينية على نحو ما يصوره ميلتون فى **الفردوس المفقود** عن شجرة المعرفة

٤٥ - 'كتكوتتى' الأصل هو (Chuck) وهى من صور (Chick) ويبدى بعض النقاد الدهشة من نبرة المودة والألفة التى يخاطب مكبث بها زوجته وهو على وشك ارتكاب جريمة قتل أخرى .

٤٦/ ٤٧ صور إغلاق الجفون ووضع الغمامة على العيون مستمدة من الصيد بالصقور .

٤٩ - انظر الحاشية ٣٨ حيث أشرت إلى هذه الصورة 'القانونية' .

٥١ - يشير شيكسبير إلى جميع الأحياء باستخدام كلمة (things) وقد تكرر فى المسرحية استعماله لها بمعنى الإنسان ، وفى غيرها من مسرحياته بطبيعة الحال . وقد جعلت الضمير هنا مبهمًا حتى يشير إلى كل 'صالح' من أبناء النهار . وصورة التثاؤب وميل الرؤوس على الصدور تؤكد ذلك .

٥٢ - 'الساربون السود فى الليل' المعنى هنا عام شامل أيضًا ، ولو أن مكبث يقول إنهم 'العاملون السود فى الليل' ولكن الإشارة إلى الفرائس تكفى لتحديد طبيعة هؤلاء ، فلا شك أنه يرى نفسه من بينهم. (ومن فرائسه المتخيله بانكو وفليانس) .

٥٥ ـ البيت يشبه الأمثال السائرة وهو يدل على النهج الذى سوف ينتهجه مكبث.

المشهد الثالث

يقع المشهد فى مكان ما ، بعيد إلى حد ما عن قلعة مكبث التى أصبحت قصرًا له ، أى إنه مشهد 'خارجى' (بلغة السينما) و'ليلى' ، وهو يُظهر أو يُذكّر ببعض النظم الاجتماعية والعادات التى غيرها مكبث بعد توليه الملك ، فى سبيل ما نسميه اليوم 'بإجراءات الأمن' مثل ضرورة السير على الأقدام مسافة ميل كامل لكل زائر للقصر ، وغير ذلك .

وقد تساءل النقاد عن هوية القاتل الثالث ، فقال البعض إنه روص ، وقال بعضهم (مثل ميور) إنه 'القدر' ، وهذا كله لا يعنينا ، وأعتقد أن **دوفر** ويلسون محق حين قال فى طبعة المسرحية المنقحة عام ١٩٥٠ إن مكبث كان يرى مثل كل الطغاة أن عليه أن يتجسس حتى على عملائه. ويقول براونمولر إن وجود القاتل الثالث يزيد من التوتر فى هذا المشهد اللازم والمتوقع ، مستشهدًا بكتاب للناقد مارتن ويجينز (Martin Wiggins) عنوانه **الرحالة القتلة : صورة القاتل فى دراما عصر النهضة فى انجلترا** ، الصادر عام ١٩٩١ Journeymen in Murder: *The Assassin in English Renaissance Drama*.

٩ - معنى كلام بانكو أنه ينادى على 'السائس' الذى سوف يترك له الخيل بعد أن ترجّل عن فرسه . وقد يكون هناك أكثر من سائس واحد .

١٢ - أضفت [بعد أن ترجّل] لإيضاح المقصود .

١٨ - 'ستمطر السماء الليلة': بانكو يحادث ابنه حديث المطمئن الذى يردد العبارات المعتادة عند طلب 'الإيناس' ، ولكن انقضاض القاتل عليه يضع حدًا (يمثل طغيان مكبث) لما جرى عليه العرف.

٢١ - الكلام موجه للقاتل بطبيعة الحال .

المشهد الرابع

١/٨ - يقول بروك (Brooke) فى طبعة أوكسفورد لهذه المسرحية (١٩٩٠) إن السطور ١ - ٨ مكتوبة نثرًا ومحاولات المحررين لتقطيعها حتى تصبح نظمًا محاولات فاشلة ، وهو يصف ترتيب هذه السطور فى طبعة الفوليو الأصلية بأنها 'ميئوس منها' . وهكذا كان علىّ أن ألتزم بالنثر إزاء حجة بروك ، وموافقة براونمولر الذى يخرجها نثرًا كذلك ، ولكننى وجدت أن أحدث طبعة (٢٠٠٤) أى طبعة نورتون تلتزم بالتقطيع المفتعل عند كينيث ميور فرأيت أن ألتزم بهذا التقطيع ومستعملاً بحرًا من أقرب البحور إلى النثر (الخبب) ثم أعود إلى بحور الدائرة الخليلية الشائعة عندى (الرمل، والهزج والرجز) فأجعل مكبث فى السطر التالى لتلك السطور (بعد دخول القاتل الأول) يستعمل الرمل لتأكيد المغايرة.

٦ - بعد هذا السطر يضيف المحرر 'رو' (Rowe) فى طبعاته المتوالية للمسرحية فى مطلع القرن الثامن عشر عبارة [**يجلسون**] ولكن المحررين المحدثين لا يضيفونها .

١٤/١٥ - 'خير له ... فى عروقه' يقول براونمولر إن برود الرد الذى يقوله مكبث يدل على قلقه .

٢١ - يقول دينت (Dent) إن هذا الاستعمال لتعبير النوبة مبنى على مثل سائر هو :

('To have an ague fit of fear')

أى 'أصابته نوبة حمى الخوف' ، وهو يرتبط بصورة دنكان الذى توقفت لديه نوبات حمى الحياة (٣/٢/٢٣) وذلك هو الذى يربط صورة الحمى فى الحالين ، وأما فى الانجليزية المعاصرة فأنت تقول (a fit of ague) بمعنى نوبة الحمى . فكأنما كانت كلمة النوبة فى ذاتها توحى بذلك !

٢٢/٢٣ - يُرَجّح دينت (Dent) فى كتابه عن الأمثال السائرة التى يرجع النص صداها فى شيكسبير إن هذين السطرين يشيران إلى ثلاثة أمثال أصبحت تجرى مجرى مصطلح اللغة الانجليزية ، الأول هو 'صلب كالمرمر' ، والثانى 'ثابت كالصخر' والثالث 'حر كالهواء' .

٢٥ - يقول بعض النقاد إن صفة الأمن تنبع من إحساس مكبث أكثر مما تنطبق على حال بانكو ، ولكن انظر **المقدمة** حيث أُقَدِّمُ تحليلاً أوفى لهذه الصورة .

٢٨ - لاحظ أن (nature) هنا معناها 'حياة الإنسان' ولكن بعض النقاد يقارنون أو يقرنون هذه الصورة بما يقوله مكبث لحظة عودته من مخدع دنكان القتيل فى (٢/٣/١٠٦) ولكن الربط بينهما مستبعد . فالقاتل لا يتحدث عن هدم نظام الطبيعة (أى الكون) بقتل الملك ، وتكرار الكلمة لا يعنى تكرار الصورة بمعناها الأول . وانظر السطر ٣/٢/٣٨ .

٣٠ - 'طبيعته' هنا (nature) مستخدمة بالمعنى المألوف أى سُنّة نمو الكائنات .

٣٢/٣٧ ـ ليدى مكبث تصر على المظاهر ، خصوصًا منزلتها الاجتماعية الجديدة ، ولكن هذا آخر مشهد يجمع بين الزوج وزوجته، وبعده يبدأ مـا وصفه مكبث بشعور العزلة فى 'محصور محبوس مغلول' (٣/ ٤/ ٢٤) وانظـر **المقدمة** حيث أعـرض آراء النقاد الذين يصفـون ابتعاد الزوجـين عن بعضهـما البعض.

٣٧ - غير المـحررون توقيت دخول شبح بانكو فـجعلوه أقرب إلى موعد الإشـارة إليه فى الحوار ، ولكن بعض النقاد يرون فى هذا التوقيت 'فاعلية درامية أكبر' ، فهـو يدخل ويجلس دون أن يراه مكبث ، وعندما يقول مكبث 'ليت بانكو معنا' يكون شبح بانكو موجودًا فعلاً !

٤٨ - 'من منكم فاعل ذلك ؟' قد يعنى السـؤال أن مكبث يفتـرض أن أحد الحاضـرين قد دبر 'مقلبًا' لإغاظته ، وقد يعنى أن أحدهم قد أحال بانكو شبحًا !

٥٢ - [**تلحق ليدى مكبث باللوردات**] من الإرشادات المسرحية المضـافة فى طبعة نيوكيمبريدج ، وفقًا لما جرى عليه العرف بين المخرجين الذين قدموا **مكبث** فى انجلترا ، فلقد كانت حتى هذه اللحظة لا تشارك فى الحفل بالمعنى المـفهوم فقد خاطبت زوجهـا من قبل وهى فى كرسى العرش ، وها هى تضطر للتدخل - وعلى عجلة - لتدبير سلوك زوجها الغريب .

٦٨ - 'وكل ما فى الأمر' يقول دينت (Dent) فى كتابه عن لغة الأمـثال السائرة فى مكبث إن الأصل هنا من هذه الأمثلة (When all is done) وهو الذى أصبح من مصطلح اللغة الانجليزية .

٧٠ - اختلف الشراح فى وصف الـمقصود بهذا السطر ، فـالبعض يقول إن مكبث يتحـدى الشبح بدعوته إلى ذكر اسم من قتله ، والبـعض يقول إنه لا يزال يوجه الكلام إلى زوجتـه (وهو احتمال مستـبعد) والرأى الأرجح أنه يخاطب الشبح ، وأما من قالوا بأنه يقول هذا الكلام لنفسه فلا سند لهم من النص ولا من أساليب تقديم المسرحية على المسرح المعاصر .

٧٢ - 'الطيور آكلة الجيف' فى الأصل (kites) ومعناها الحرفى 'الحدآت' ولكن المقصود هو الذى أتيت به فهو لا يختص الحدأة بما لا يختص به غيرها من نظائرها .

٧٣ - لاحظ إصرار ليدى مكبث على تذكيره بالرجولة .

٧٤ - 'بحق وقفتى هنا شاهدته' المعنى الحرفى 'إنى واثق أنى شاهدته وثوقى من وقفتى هنا' ، والأصل هو (If I stand here, I saw him) وللصيغة فى رأى 'دينْت' أصل فى أحد الأمثلة السائرة وهو : (As true as you stand there) .

٧٩ - 'ثم ينتهى أمره' الأصل من الأمثلة السائرة ، وفق ما يقوله دينت (Dent) وهو :

(And there's an end)

٨٤ - يضيف بعض المحررين إرشادات مسرحية تفيد عودة ليدى مكبث إلى كرسى العرش .

٩٣ - يلتفت مكبث هنا فيلمح شبح بانكو من جديد .

١٠٠ - 'دب روسىّ شرس' يقول كينيث ميور فى 'الحواشى الإضافية' الملحقة بطبعة ١٩٨٤ إن هذه العبارة تشبه عبارة وردت فى مسرحية كتبها توماس ديكر (Thomas Dekker) المعاصر لشيكسبير (١٥٧٢ - ١٦٣٢) بعنوان **عاهرة بابل** يقول فيها ''وقلوب أشد ضراوة / من الدب الروسىّ الشرس'' (٢/ ١/ ٤٢ - ٤٣) . ويقول براونمولر إن العبارة قد تكون رجع صدى لمثال شائع أو فكرة شائعة عن الدب الروسىّ. ويضرب مثلاً آخر من مسرحية معاصرة أخرى تصور ضراوة الدب الروسى . وسوف يعود مكبث إلى صورة الدب فى ٥/٧/٢ .

١٠١ - هرقانيا (Hyrcania) اسم قديم كان يطلق على المنطقة التى تقع جنوب شرقىّ ساحل بحر قزوين ، ويقول دينت (Dent) إن ضراوة الببر فى هذه المنطقة أصبحت مضرب الأمثال اعتماداً على وصف الشاعر فيرجيل لضراوة الببر فى ملحمة **الإنيادة** (٤/ ٣٦٧) .

١٠٢ - 'سوى هذا' أى سوى صورة الشبح .

١٠٧ - 'وهم' الكلمة الانجليزية فى الأصل (Unreal) من نحت شيكسبير ، كما يقول أحد الباحثين المحدثين ، فى دراسة نشرها عام ١٩٨٢ ، ولم أجد فى المعجم شواهد لها قبل شيكسبير .

Bryan A. Garner, 'Shakespeare's Latinate neologisms'

Shakespeare Studies, 15 (1982) 149 - 170

١٠٦/ ١٠٧ ـ فى الأصل تضاد فى ترتيب بناء الجملة ، وهو ما يسمى 'العكس' (Chiasmus) أو عدم التناظر (Syncopation) (تعديل إيقاع النغم - مجدى وهبة) والأخير مصطلح موسيقى معناه مخالفة الإيقاع للحن) ولكننى لم أظهره فى الترجمة ، وكان يمكن أن أقول لإظهاره :

اغْرُبْ عن وجهى يا ظِلاً بَشِعًا

يا مَسْخًا مِـنْ وَهْمٍ فَلْتَغْرُبْ !

Hence horrible shadow/

Unreal mockery hence ! (106 - 107)

ولكننى فضلت 'التناظر' بالعربية ، فليست جميع الحيل الأسلوبية مشتركة بين اللغتين .

١١٣ - لاحظ إدراك مكبث أنه 'يغترب عن ذاته' اجتماعيًا ، وأقول فى **المقدمة** إنه اغترب عن ذاته نفسيًا قبل ذلك حين قتل الملك .

١٢٢ - 'الدم يأتى بالدم' من الأمثلة السائرة وفق ما يقوله دينت (Dent) : (Blood will have blood)

١٢٣ - يقول (Foakes) فى طبعته للمسرحية عام ١٩٦٨ "إن فكرة الشجرة الناطقة ترجع إلى فيرجيل (**الإنيادة** ٣/ ٢٢ - ٦٨) ولكن يحتمل أن شيكسبير أخذها من سكوط . . . (١١/ ١٨) الذى يقول 'إن البشائر والنذر الإلهية معروفة ، مثلما تتكلم الأشجار ، على نحو ما حدث قبل وفاة قيصر' " . ويقول براونمولر إن مكبث كان قد أعرب عن خشيته من قبل من 'حديث' 'الأحجار' ['كى لا تُحدّث هذه الأحجارُ نفسُها / عن مقصدى'] (٢/ ١/ ٥٧ - ٥٨) ولكن المعنى الظاهر فى ذلك السطر هو الاستعارة التى توازى بين صدى وقع خطاه على الأحجار وبين الإفصاح عما يفعل ، والمعنى هنا هو 'النطق' وقد يكون بلغة البشر .

١٢٣/ ١٢٤ 'كامن الأسباب والعلائق' قد يكون المعنى العلاقات السببية ، أى بين العلة والمعلول ، وقد يكون العلاقات بين اتجاه طير الطيور والحادث المتوقع . وكلمة (augury) تدل تخصيصًا على التنبؤ عن طريق مراقبة مسار طيران الطائر ، ولكنها كانت تدل آنذاك على النبوءة بصفة عامة ، على نحو ما ترد فى سكوط ، وانظر الحاشية السابقة ، والمقصود هو كتاب سكوط المشار إليه فى **المقدمة** بعنوان **اكتشاف السحر** (١٥٨٤) والذى أعيد طبعه عام ١٨٨٦ .

١٢٤ - 'غِرْبانُ البوادى' هى (choughs) [وينطق المفرد 'تشَفْ'] والاسم يطلق على عدة أنواع من الغربان التى عرفها العرب (crows) ولذلك أضفت 'البوادى' ، وغربان المروج هى (rooks) وهى الطيور الأوروبية التى تعيش فى جماعات وسط المزارع ، ولذلك أضفت 'المروج' ، وأما 'الغراب' الذى ورد فى حديث ليدى مكبث (١/ ٥/ ٣٦) فهو (raven) ونسميه بالعربية الفصحى الغراب الأسحم ، وبالعامية 'الغراب النوحى' وقد يكون للتسمية الأخيرة أصل فى التراث لأنه 'ينوح' على الأطلال الخربة أو لارتباطه بقصة الغراب الذى أرسله نوح عليه السلام ليرى هل انحسر الطوفان فلم يعد . وأما العقاعق (جمع عقعق) فهى (magpies) وشيكسبير يكتبها (maggot - pies) ويقول براونمولر إن هنا إشارة إلى **الكتاب المقدس** "لا تَسُبَّ المَلِكَ ولا فى فكرك ، ولا تسب الغَنِىَّ فى مضجعك . لأن طير السماء ينقل الصوت وذو الجناح يخبر بالأمر" (**سفر الجامعة** ١٠/ ٢٠) ، ولكن شانزر (Schanzer) كان قد ذكر عام ١٩٥٧ أن هذه الإشارة لها أصول فى التراث الشعبى والقصص الشعبية التى تتضمن 'الطائر الناطق' ، ولكنه لا ينفى احتمال وجود أصول كلاسيكية لها. وهذه الطيور جميعًا من الطيور التى كان القدماء يتشاءمون منها ، وكانت العرب 'تتطير' منها ، وإذن فللإشارة جذور فى التراث الإنسانى العالمى .

٢١٣ - معنى أنه سيمضى إلى مقابلة مع 'الأخوات المشعوذات' أنه يعرف أين يجدهن ، وصمت الشراح عن هذه الحقيقة محيّر ، فإذا كان لهن مكان معلوم فهن من البشر ، ولهن 'عنوان' ! وتشير طبعات المحرر (Rowe) للمسرحية فى القرن الثامن عشر إلى أنهن يعشن فى 'كهف مظلم' ، ولكن انظر تحليل مكان المشهد فى مستهل الفصل الرابع حيث أورد مزيداً من التفاصيل . ولكننى أحجمت عامداً هنا عن مثل هذا التحديد الذى لم يلجأ إليه شيكسبير عامداً ، وإن كان الإيحاء بالمكان واضحًا فى البيتين التاليين :

فى إبهامى وخز يخبرنا أن فتى ذا خبث يقصدنا
فلتفتح أقفال مخابئنا مهما يكن القادم لزيارتنا

(٤/١/٤٤ - ٤٦)

وكان الإغراء جباراً أن أقول 'أقفال مغارتنا' !

١٣٤ - 'أسوأ الذى يكون' - يقول دينت (Dent) إن فى هذا صدى لمثلين سائرين : الأول "حَسَنٌ لك أن تعرف أسوأ ما فى الأمر" والثانى "الخوفُ مِنْ أسْوَءِ ما يكونُ حَسَنٌ" .

١٣٦/ ١٣٧ يقول دينت (Dent) إن هنا رجع صدى لمثلين سائرين هما : "لا يبالى بعمق ما يخوض فيه بعد أن أصاب قدميه البلل" والثانى "ما يبلل الحذاء القصير يبلل الحذاء الطويل" .

١٤١ - نشأ خلاف حول معنى (season) ولم يقطع أحد فى الصورة الاستعارية التى وراءها ، فمن قائل بأنها 'فصل' أو 'موسم' وهو معنى غريب لا يتمشى مع السياق ، ومن قائل بأنها التوابل التى تحفظ اللحوم وتقيها الفساد . وإذا قبلنا المعنى الأول كان علينا أن نفترض حذف كلام كثير، وهذا يصعب فى جملة حوارية واحدة ، بمعنى أنها فصل العام الذى يسترد فيه كل كائن طبيعته السوية ، وإذا قبلنا المعنى الثانى كان معناها الحفاظ على سلامة طبع الإنسان . واختيارى للفعل 'يحفظ' يقبل التفسيرين .

١٤٥ - لاحظ إشارته للجريمة بتعبير 'الفعل' ، وقد أصبحت العبارة الانجليزية من مصطلح اللغة المعاصرة ، (young in deed) وأحيانًا يحولها المحدثون إلى (young in crime) تجنبًا للتلطف فى التعبير (euphemism) وتجنبًا لإساءة فهمها عند نطقها (indeed) أى كلمة واحدة !

المشهد الخامس

يقول براونمولر إن هذا المشهد يدور فى مكان غير محدد ، مثل غيره من مشاهد الساحرات ، ويرجح أنه يقع بالقرب من المكان الذى يقيم فيه مكبث بعد جلوسه على العرش . ويجمع الدارسون على احتمال ألاّ يكون هذا المشهد من تأليف شيكسبير ، بل من تأليف شخص آخر ، يرجحون أنه توماس

ميدلتون (Thomas Middleton) (١٥٨٠ - ١٦٢٧) وأما تفاصيل الحجج المقامة تأييداً لذلك أو رفضاً له فلا تعنى القارئ العربى كثيراً ، ولمن يريد الاستزادة الاطلاع على طبعة نيوكيمبريدج ص ٢٥٥ - ٢٥٩ .

وقد سبقت الإشارة إلى هيكات فى نص شيكسبير ، والاسم يرد فى نص مسرحية **الساحرة** التى كتبها ميدلتون المشار إليه بهذه الصورة : (Heccat) مما يدل على أسلوب نطقه آنذاك .

١٠/ ١٤ـ يقول چون دوفر ويلسون فى طبعته للمسرحية (الطبعة الثانية المنقحة ١٩٥٠) إن هذه السطور الخمسة لا علاقة لها ، فيما يبدو ، بمكبث ، بل تمثل أصداء 'لأحاديث هيكات الغيورة الغاضبة فى مسرحية **الساحرة**' المشار إليها .

١٥ - 'أخيرون' (Acheron) تقول الأساطير اليونانية إنه نهر فى العالم السفلى أو جهنم (Hades) واسمه اليونانى يعنى اشتقاقاً 'نهر الآلام' ويقرنه البعض بالنهر الذى تعبره الأرواح إلى العالم الآخر فى القارب الذى يقوده خارون (Charon) . ومعنى حديث هيكات أن هذا النهر له 'مثيل' ، وإن لم يكن موجوداً بذاته ، فى اسكتلندا - صورة شعرية أسطورية .

٢٣/ ٢٤ ـ على طرف البدر قطرة بخر/ وتكمن فيها خلاصات سحر' - كان هذا يسمى 'السائل القمرى' (*virus lunare*) ويشرحه الشراح قائلين بأنه مثل الزَّبَد أو الرَّغوة التى يفرزها البدر ويلقيها على الأعشاب التى يستخدمها السحرة . وهم يوردون شواهد عديدة من مسرحيات أخرى لشيكسبير . وأما الصفة (profound) فيشرحها الدكتور جونسون قائلاً إنها تعنى أن القطرة تتضمن 'خلاصات سحر' دفينة، أى لا تبدو لعين الرائى ، وهذا هو المعنى الذى التزمت به فى الترجمة ، وأما غرابة الكلمة فيقول محرر طبعة كلارندون إنه يرجع إلى ضرورتها للقافية . ولم يخرج أحد من المحدثين عن هذا التفسير .

٣١/ ٣٢ ـ يقول دينت (Dent) إن فى الانجليزية مثلاً يقول "سبيل السلامة ألا تشعر بالأمان" . والشعور بالأمان هو المقصود بتعبير 'المغالاة فى الثقة بالنفس' .

٣٣ - فى الإرشادات المسرحية مطلع أغنية نشرت بأكملها فى مسرحية **الساحرة** المشار إليها ، إلى جانب البيتين ٣٤/ ٣٥ ، ويقول ويلسون إن هذه الإرشادات المسرحية وشذرات الأغنية والبيتين ، قد تكون من وضع 'الملقِّن' ، أو 'التنقيح' الذى لم يكتمل ، وانظر **المقدمة** حيث يتناول أحد النقاد دلالة ذلك من الناحية الدرامية الصرفة .

المشهد السادس

يقول الشراح إن هذا المشهد الذى يقع فى مكان غير محدد يوحى بأن مكبث يعرف أن مكدف قد هرب إلى انجلترا (السطور ٤٠ - ٤٤) ومع ذلك فإن ذلك النبأ يدهش مكبث ويغضبه (فى ٤/ ١/ ١٤٠ - ١٤١) ويضيفون أن أحد الحلول يتمثل فى تبادل المشهدين ٣/ ٦ و ٤/ ١ لمكانيهما فى النص ، وكان أول من اقترح هذا الحل (طبقًا لما يقوله ميور فى ص ٣٤ من مقدمته) كاتب يدعى كروس (Crosse) فى عام ١٨٩٨ ، ومن ثم تبعه النقاد بتعليقاتهم التى تفيد بأن هذا لا يحل المشكلة برمتها ، ويقول ميور إنه 'يحلها' بشرط نسبة بعض الجمل الحوارية فى حديث لينوكس إلى شخصيات أخرى . وتقول الباحثة السويدية آن فريدان (Ann Fridén) فى كتابها عن تقديم مكبث على المسرح السويدى من ١٨٣٨ - ١٩٨٦ (صدر عام ١٩٨٦) إن المسرحية قدمت بنجاح كبير فى عام ١٨٨٠ بعد إعادة ترتيب المشاهد على النحو التالى : ٤/ ١ ويتلوه ٣/ ٥ ثم ٣/ ٦ (براونمولر ص ٢٦٢) . وتيسيرًا على القارئ العربى هاك ترتيبًا للأحداث يقوم على النص الذى بين أيدينا ، ولا تبدو فيه 'المتناقضات' المشار إليها : (١) مكبث يبعث رسولاً إلى مكدف ليسأله عن سبب تغيبه عن حضور الحفل الذى نراه فى ٣/ ٤ ؛ (٢) مكدف يصدّ الرسول ويطرده ؛ (٣) يفر مكدف إلى انجلترا ، تبلغ أنباء فراره مسامع بعض رجال البلاط فى اسكتلندا **دون أن يسمع بها مكبث** ؛ (٤) ويقرر مكبث أولاً أنه لا يخاف مكدف ، استنادًا إلى أقوال الساحرات (٤/ ١/ ٨١) ثم يقرر أن يقتله (٤/ ١/ ٨٣) ؛ (٥) يقول لينوكس الذى كان يعرف بهروب مكدف (٣/ ٦) إن الرسل جاءت بنبأ 'فرار مكدف إلى انجلترا' (٤/ ١/ ١٤٠ - ١٤١) ؛ وأخيرًا (٦) يقرر مكبث الأمر بمهاجمة قلعة مكدف وقتل زوجته وأبنائه (٤/ ١/ ١٤٨ - ١٥٠) .

وقد سبق لى أن أوضحت فى المقدمة أن هذا من المشاهد 'الجوقية' أى التى تؤدى دور الجوقة فى المسرح اليونانى بإطلاع الجمهور على بعض 'المعلومات' و'الأحداث' ، ويتميز بنبرة التورية الساخرة العالية، ولقد اجتهدت لإبراز هذا فى الترجمة ، على صعوبة ذلك ، والأمر يتوقف على قدرة الممثل على إظهار نبرات التهكم (sarcasm) أثناء الإلقاء .

٢٠ - 'وكذلك أمر فليانس' أى لو قدر لمكبث أن يقبض على فليانس لأدانه بتهمة قتل أبيه بانكو وأعدمه.

٢٥ - 'ابن الراحل دنكان' يقصد مالكوم.

٢٨ - 'عبوس الأقدار' أى وجوده فى المنفى واغتصاب العرش منه .

٣٠ - معنى البيت أن مكدف رحل من اسكتلندا لكنه لم يصل بعد إلى انجلترا فى هذا المشهد .

٣١ - يقول دينت (R. W. Dent) فى طبعته للمسرحية عام ١٩٦٩ (*Blackfriars Shakespeare*) إن المقصود بالإشارة إلى 'نورثمبرلاند' = أهالى تلك المقاطعة ، وأنا أرجح ذلك ، لأن حاكم المقاطعة

لم يُستَنْهَضْ بل إن رأس الأشراف سيوارد هـو الذى هَبَّ (مع ابنه) لنجدة مالكوم ، والاسم هو لقب الأسرة الذى يُطلق على الأب والابن والحفيد ، كما يتضح من الفصل الخامس . وللقارئ أن يتجاهل إضافتى كلمة 'أعالى' فهى غير مصرح بها فى النص . ووزن البيت لا يتأثر إذا حذفت .

٣٣ - 'وبمباركة منه تعالى' ترجمة حرفية لتعبير (Him above) يعنى المولى سبحانه .

٣٦ - 'الإخلاص الصادق' المعنى المضمر هو أن إخلاصهم لمكبث يقوم على الخوف لا على الواجب والولاء (٥/٢/١٩ - ٢٠) .

٣٩ - 'الأنباء' أى نبأ ما فعله مالكوم فى انجلترا وفرار مكدف .

٣٩ - 'هذا الملك' أى ملك انجلترا وهو 'إدوارد الصالح' ، وهنا يختلف المحررون حول أداة التعريف (the) ويقول بعضهم إنها (their) بمعنى 'ملكهم' أى ملك حاكم نورثمبرلاند وسيوارد.

٤١ - حولت فى الترجمة الحديث المباشر إلى حديث غير مباشر ، استنادًا إلى تفسير ميور . (فى الحواشى المضافة لطبعة ١٩٨٤) .

٤٢ - وصف الوجه المكفهر (cloudy) أقدم استعمال للكلمة بهذا المعنى فى الانجليزية (المعجم OED) .

٤٢ - 'فأدار له ظهره' : اللورد يستخدم حيلتين بلاغيتين فى الانجليزية معًا : الأولى هى المضارع التاريخى أى رواية الماضى بأفعال تدل على الحاضر أى (turns) بدلاً من (turned) والثانى هى استخدام ضمير المتكلم (me) فى حالة القابل المعنوية (باللاتينية) أى (ethical dative) [وتسمية مجمع اللغة العربية هى داتيف] بدلاً من (him) وهو موجود لدينا فى العامية المصرية كقولك: "وإذا بصاحبنا يدينى ضهره !" ولا شك أن 'إذا' الفجائية تقرب ذلك المعنى بالفصحى : "فإذا به يدير له ظهره !" .

٤٩/ ٥٠ يشرح كينيث ميور بناء العبارة من الناحية النحوية شرحًا وافيًا ومقنعًا وقد أخذت به .

حواشى الفصل الرابع

المشهد الأول

مكان هذا المشهد غير محدد ، وإن كانت هيكات قد قالت إنه 'قاع أخيرون' ، وحددت الوقت بالسَّحَر ، (٣/ ٥/ ١٤ – ١٥) ولكنه ، كما يقول براونمولر ، قد يكون 'منظرًا خارجيًا' لأن الإنسان يمكن أن يسمع فيه 'وقع حوافر الخيل' (السطر ١٣٩) وهو مكان يسمح بوجود الساحرات والمرجل ، ومع ذلك فهو 'منظر داخلى' بدليل قول مكبث 'لتدخل إلينا .. أيا من هناك' (١٣٤) وهو مكان نتصور وجود أقفال على بابه وطرقًا على ذلك الباب (٤٦) وهو مكان يقع على مسمع من لينوكس (وغيره من رجال البلاط ؟) وقد سبق لى ذكر قول 'رو' (Rowe) فى طبعاته المتعددة للمسرحية (ضمن أعمال شيكسبير) فى القرن الثامن عشر إنه ''كهف مظلم فى وسطه مرجل فوق نار موقدة'' و'ميولا' فى طبعة نورتون يتبع 'رو' فى هذا . وكان المخرجون القدماء يتبارون فى إعداد المناظر التى تضم ديكورات معقدة لهذا المشهد ، أما اليوم فالأغلب أن يلجأ المخرجون إلى البساطة الشديدة ، إلى حد الاستغناء عن الديكور كله !

١/ ٢ غيّر تيبولد (Theobald) كلمة 'ثلاثًا' فى السطر الثانى إلى 'مرتين' حتى يصبح مجموع صيحات القنفذ ثلاثًا ، وهو الرقم السحرى الذى تتوسل الساحرات به ، بحيث يصبح السطر : 'والقنفذ الكبير صاح مرتين ثم مرة !' ولكننى ملتزم بالأصل المطبوع فى الفوليو ، رغم ترجيح براونمولر لرأى تيبولد المذكور .

٢ – 'القنفذ' : شيكسبير يستعمل (hedge - pig) بدلاً من (hedgehog) الواردة فى **حلم ليلة صيف** (٢/ ٢/ ٩ – ١١) . ويقول المعجم إن الصيغة القديمة لم ترد قبل شيكسبير فى أى نص .

٣ – 'عفريتى' الساحرة الثالثة تشير إلى العفريت باسمه (Harpier) ، ولم يأت النقاد والشراح له بأية دلالة، ولم أر للاسم أهمية فى النص العربى فحذفته .

٦ – كان الناس فى ذلك العصر يعتبرون أن جميع أنواع الضفادع مسمومة ، والحقيقة أن عددًا محدودًا منها هو المسموم ، ويتميز بألوانه الفاقعة (الصفراء) التى تنذر الأعداء بوجود السم .

١٥ – 'الوبر' هذا هو معنى (wool) هنا (الشراح ؛ والمعجم OED) .

١٦ – 'اللسان المشقوق' هذا هو معنى (fork) هنا .

١٧ – 'البومة' فى الأصل (howlet) بزيادة (h) على تصغير (owl) ويقول المعجم (OED) إن الكلمة مازالت مستعملة ، وأما التصغير فيقول الشراح إنه لازم للوزن الشعرى ولا دلالة له فى ذاته .

١٨ - المقصود 'بوصفة السحر' إما 'خلطة السحر' وإما التعويذة المقفاة التى تصاحب إعداد 'الخلطة' .

٢٤ - 'مومياء السحر' فى الأصل (mummy) ومعناها الحديث هو 'المومياء' فحسب ، ولكن المقصود بها هنا هو (mummia) وهى كلمة لا تدرجها المعاجم الحديثة ويشرحها المعجم (OED) ومعاجم شيكسبير : 'القار المستخدم فى التحنيط ومن ثم فهو يعنى أنسجة الجسم المحنطة' ، وقد وردت كلمة (mummia) بهذا المعنى فى مسرحية معاصرة هى **الشيطانة البيضاء** (جون وبستر) ، ويشرحها معجم شيكسبير الذى وضعه شميت (Schmidt) قائلاً: 'إنها وصفة خاصة تستخدم فى السحر وتُصنع من أجسام الموتى المحنطة' . وقد نصّ الملك چيمز الأول فى القانون الذى أصدره (بتحريم السحر والشعوذة) على تحريم استخدام المومياوات فى أعمال السحر . ويتوسع الشراح فى ذلك .

٢٤ - 'وأحشاء القرش الجائع فى البحر المالح' فى الأصل بدلاً من أحشاء نجد كلمتين تعربان معًا عن الأحشاء وهما (maw and gulf) وهى من الحيل البلاغية التى تسمى الازدواج (hendiadys) وهما تعنيان حرفيا 'المعدة والجوف' وباقى البيت هو Of the ravined salt - sea shark

و(ravin) هنا تعنى الذى بلغ به الجوع فغدا نهمًا لا يشبع ! والفعل صورة من صور الفعل (raven) الذى يدل على المعنى نفسه .

٢٥ - 'الأعشاب السامة' : الساحرة تحدد نوعها وهو (hemlock) أى الشوكران ، ولكن التحديد دون الوصف لن يأتى بالصورة فى العربية ، وأنا أفضل نقل الصورة والمعنى على الدقة العلمية فى النص الأدبى ، وما كان أيسر أن أقول 'وجذور الشوكران المجتثة فى الظلمة' دون خلل فى الوزن !

٢٥ - 'المجتثة فى الظلمة' تذكرنا بالأعشاب السامة التى جمعت فى الليل فى **هاملت** ، يقول لوسيانوس فى المسرحية الداخلية ، أى التى يقدمها الممثلون أمام الملك :

مرحى بمزيجٍ ذى خُبثٍ جُمِعَتْ من أعشابِ اللّيل عناصِرهُ جَمْعَا
يا مَـنْ لُوِّثْتَ ثلاثًا باللّعنةِ مـن هيكـاتَ إذا نَفَخـتْ فـيه نَفْعَا

(٣/٢/٢٥٦ - ٢٥٧)

(**هاملت** ، الترجمة العربية ، القاهرة ، ٢٠٠٤)

٢٦ - 'لا يؤمن بالله ولا الحرمة' الإشارة المضمرة فى (blaspheming) تطلبت الإيضاح بالمعنى العام قبل المعنى الخاص ، فالكفر المقصود أولاً معناه إنكار أن عيسى عليه السلام كان المسيح ، والكفر بالحرمات هو المعنى الخاص الذى تريده الساحرات لأن مكبث قتل قريبه (ابن عمه) أولاً وهو ضيفه ، وهو ينقضُّ بعد ذلك على الأبرياء فيفتك بهم . وأنا مدين فى هذا التفسير لشرح المحدثين الذين يركزون كذلك على دلالة الكبد باعتبارها مركز الإحساس .

٢٧ - 'مرارة عنز' يقول الشراح إن العنز حيوان شهوانى سريع الإثارة والغضب ، ومرارته تتجمع فيها الأخلاط المطلوبة للساحرات .

٢٧ - 'شجر الطقسوس' نوع لا يوجد عندنا (yew tree) ويقول الشراح إنه طالما ارتبط بالموت وبالجنازات ، ولكننى لم أجد دلالة واضحة فى النص فأتيت بالاسم دون الدلالة .

٢٨ - أضفت 'المنحوس' لأظْهِرَ الدلالة المقصودة لخسوف القمر .

٢٩ - 'التركى' كان يقصد به 'غير المسيحى' ، و'التترى' كان اسمًا عامًّا لبعض سكان أواسط آسيا ممن لا دين لهم .

٣٠ - 'طفل مخنوق' أى خُنِقَ أثناء الوضع ، إما بالتفاف الحبل السُّرّى حول رقبته ، أو أن العاهر هى التى خنقته لتتخلص منه .

٣١ - 'فى بعض حفائر' أى دون وجود قابلة (داية) وبعض النساء من الأقرباء أو الأصدقاء كما يقضى العرف.

٣٢ - 'ليغلظ . . قوام' غلظة القوام تعبر الساحرة عنها بالحيلة البلاغية السابقة أى 'الازدواج' (hendiadys) أى بكلمتين هما (thick and slab) . ويقول الشراح إن (slab) كلمة استدعتها القافية ، ولا ترد فى غير هذا الموضع فى أعمال شيكسبير ، وكان أول من يستعملها .

٣٣ - 'أحشاء' (chawdron) يقول المعجم إنها كلمة مهجورة ، ولا تعنى إلا ما أتيت به ، ولا ترد فى أى عمل آخر لشيكسبير .

٣٧ - 'دم نسناس' كان المشهور عن النسناس أنه سئ الخلق ملتهب الشهوة ويرمز للشر عادة ، ولكن ضرورة استعمال الأضداد فى السحر (لإرضاء 'الأسياد' من العفاريت) استدعت تبريد المخلوط بدم هذا الكائن .

٣٨ - **الإرشادات المسرحية** : يؤكد الشراح والنقاد أن النَّصَّ على دخول ساحرات ثلاث أخريات إضافة ظلت فى النص المطبوع بعد تنقيحه واستبعاد الإضافات التى كان المخرجون يضيفونها لزيادة جرعة الجاذبية فى العرض المسرحى ، أى إنها من 'البواقى' التى كان ينبغى حذفها ، وسائر المحررين يحذفونها فعلاً، ولكننى أبقيت عليها من باب الأمانة للطبعة الأولى . وأما الإرشادات الخاصة بالأغنية فترتبط بوجود الساحرات الأخريات ، وقد تحذف بحذفهن . ولكن انظر **المقدمة** .

٥٥ - يقول براونمولر ، استنادًا إلى دراسة نشرت فى القرن التاسع عشر وتستند إلى مصادر موثوق بها ، إن الناس فى عصر شيكسبير كانوا يخلطون بين الأهرامات والمسلات ، لكننى أبقيت على الصورة لطرافتها !

٥٦/ ٥٨ – أخذت فى تفسير النص بتعديل الترقين فى الطبعات الحديثة ، فهو يفصل العبارة الأخيرة عن الأولى .

٥٩/ ٦٠ – راعيت فى الترجمة إمكان قراءة إجابات الساحرات فى سطر واحد ، مثل الأصل .

٦٢ – 'الأسياد' هم الجن التى تأتمر الساحرات بأمرها . والكلمة مستعملة لدينا فى تراث السحر العربى فى مصر .

٦٤ – يقول المتخصصون إن الخنزيرة أحيانًا ما تأكل أولادها .

٦٧ – **الإرشادات المسرحية** : اختلف النقاد فى تفسير دلالة الرأس التى تلبس خُوذة، فمنهم من قال إنها رأس مكبث المقطوعة فى آخر المسرحية ، ومن قال إنها رأس مكدف أو مالكوم فى بداية المسرحية .

٧١ – 'حاكم فايف' هو مكدف .

٧٣ – 'حدست' فى الأصل (harped) وهو الاستعمال الوحيد لها بهذا المعنى فى شيكسبير .

٧٥ – **الإرشادات المسرحية** الطفل الذى عليه قطر من دماء قد يمثل مكدف الرضيع ، الذى ولد بعملية قيصرية ؛ وقد يمثل فليانس (ابن بانكو) الذى هاجمه القتلة ، وقد يمثل صوراً مرعبة خيالية لأطفال بانكو الذين سيخلفون مكبث على عرش اسكتلندا ؛ أو أى أطفال يهددون الطاغية مكبث . ويقول أحدهم (وهو هاليو Jay L. Halio) فى طبعته لمكبث عام ١٩٧٢ إنه يمثل الابن القتيل لمكدف (أو أحد أبنائه القتلى ؟) ويسهب هاليو فى استعراض الدلالات الرمزية للصورة .

٧٧ – يقول براونمولر إن الصورة قد تبدو مضحكة ، ولكنها تؤكد لهفة مكبث ، فهو إما يتمنى ('لو' فى النص العربى قد تفيد التحضيض أو التمنى – مثلما تفيد الاستحالة) لو كانت له ثلاثة آذان ، وإما يعنى 'حتى لو كان لى ثلاثة آذان' بمعنى أنه على استعداد لمعرفة ما يكون مهما كلف الأمر .

٧٩ – 'ولدته امرأة' أى البشرية جمعاء . والعبارة واردة فى الكتاب المقدس ، وقد ترجمها مترجمو العهد القديم 'مولود المرأة' فى **سفر أيوب** ١٤/ ١ ، ١٥/ ١٤ ، ٢٥/ ٤ ، وترجمها مترجمو العهد الجديد 'المولودين من النساء' فى **إنجيل متى** ١١/ ١١ ، **وإنجيل لوقا** ٧/ ٢٨ ، وهذه الإشارة المتكررة تضفى على قول الطيف جلالاً ومصداقية ، وتضمن للعبارة الغموض الذى يقصده . وهى تتكرر فى الفصل الخامس (٧/ ١٢ ، ٧/ ١٤) ويضاف إليها اسم الموصول 'من' فى المشهد الثامن من الفصل نفسه (٨/ ١٢) .

٨٢ – يعود مكبث إلى استخدام 'الأرقام' فيتحدث عن 'مضاعفة' الأمن والتأمين والسطر هو :

I’ll make assurance double sure

وكلمة (assurance) تعنى بث الأمان والاطمئنان ، كما تعنى حالة الأمن والائتمان ! ولذلك جئت فى الترجمة بتعبيرين هما 'أمنى منه' و'تأمين' حياتى !

٨٣ - العقد هنا هو (bond) : قارن معنى الكلمة التى مرت بنا فى ٣/٢/٤٩ .

٨٤ - انظر السطور ٢/٢/٦٨ ، ٣/٤/١١٦ ، وكذلك (فيما يلى) ٥/٣/١١ ، ٥/٣/١٥ - ١٧ .

٨٥ - لاحظ أن الإرشادات المسرحية تنص على صدور صوت هزيم الرعد فى اللحظة التى يقول فيها مكبث إنه لا يعبأ 'استعاريا' بهزيم الرعد !

٩٥ - 'نبوءات عذبة' الأصل (sweet bodements) والاسم الجمع الوارد هنا لم يرد قبل شيكسبير فى اللغة الانجليزية (المعجم OED) .

٩٦ - يقصد شبح بانكو .

٩٨ - 'اخونا' هذا من قبيل الحيل البلاغية التى تشبه 'الالتفات' بالعربية ، أى معاملة ضمير المتكلم بصيغة ضمير الغائب (أو المخاطب) .

٩٨ - 'يظل حيا' حرفيا (يمتد عقد حياته) : (Shall live the lease of nature) و (lease) هى مدة سريان العقد . ولقد مرت بنا الصورة مع استعمال كلمة (nature) أيضًا لتعنى الحياة (لا الطبيعة) فى قول ليدى مكبث إن حق العيش فى عقد الحياة ليس للأبد ، ولكن شيكسبير يستخدم هناك (٣/٢/٣٨) كلمة (copy) وهى اختصار (copyhold) فى مكان (leasehold) [ويختصر الأخيرة أيضًا إلى (lease) هنا] .

١٠٥ - **الإرشادات المسرحية** : عندما كتب شيكسبير المسرحية كان ثمانية ملوك وملكة واحدة من أسرة ستيوارت قد جلسوا على عرش اسكتلندا ، ولكن مارى ستيوارت لم تظهر فى 'العرض' (أو الاستعراض) مع أنها كانت والدة الملك الجالس على العرش چيمز الأول (أو چيمز السادس فى اسكتلندا) وذلك بسبب إعدامها بأمر من الملكة إليزابيث (أو بموافقة ضمنية منها) وكانت تلك من القضايا التى اكتسبت حساسية سياسية حالت دون الخوض فيها صراحة ، كما يقول بروك فى طبعة اوكسفورد للمسرحية عام ١٩٩٠ (ص ٧٣ - ٧٤) (Nicholas Brooke) .

١١٠ - الكرة البلورية مشار إليها فى **الإرشادات المسرحية** بلفظ (glass) فقط .

١٢٠ - 'كرتان' و'ثلاث أمم' الإشارة الميسَّرة هى أنه ملك انجلترا واسكتلندا ، وأما الأمم الثلاث فربما كانت الإشارة إلى الرمز الثلاثى للمُلْك القديم وهو ملك بريطانيا العظمى (أى انجلترا واسكتلندا ويلز) وهذه واحدة ، والثانية هى فرنسا ، والثالثة أيرلندا . وخلاف الشراح فى التفسير لا يهمنا ما دمنا وجدنا هذا الحد الأدنى من الاتفاق .

١٢٢ – 'والدم يعلوه' يستخدم شيكسبير كلمة غريبة فى تركيب غريب معناه واضح ، ولكن أصوله عسيرة هو (blood-boltered) ويفسر المعجم (OED) التعبير فى باب (Blood) بأنه الدم المتخثر أو المتجلّط، قائلاً إن بينها وبين (balter) القديمة (المهجورة) صلة ما ، ولكن صيغة (bolter) الحديثة اسم فقط ولم تعد من الأفعال .

١٢٣ – أضفت [مزهوًا] لوجود المعنى ضمنيًا .

١٢٦/ ١٣١ـ يرجح الدارسون أن هذه السطور الستة قد كتبها ميدلتون . وفيها تقدم الساحرات صورة رهيبة 'موحية بالموت' ، ويصفها بعض النقاد بأنها (danse macabre) وهو تعبير فرنسى الأصل نترجمه عادة برقصة الموت ، ويقول نقاد آخرون إن المقصود بها هو السخرية من فنون الترفيه التى تقدم فى البلاط الملكى آنذاك .

١٢٩ – 'دورة رقص مجنون' الأصل (antic round) والمقصود بالصفة الغرابة والشذوذ ، ولكنها فى شيكسبير تتضمن الخروج عن المألوف إلى درجة الإيحاء بالخبل ، وقد اخترت صفة الجنون لتأكيد هذا المعنى خصوصًا وللكلمة ظلال اشتقاقية تتعلق بالجن .

١٣٤/ ١٣٥ـ يتوقع مكبث أن يكون لينوكس قد شاهد الساحرات أو أن يتعرف عليهن ، وهذا يدل فيما يبدو على أن العلم بالساحرات قد تجاوز حدود مكبث وبانكو . ولكن إنكار لينوكس قد يعنى أنهن ما زلن خفيّاتٍ عن العيون لا يراهن إلا مكبث .

١٤٢ – يقول الشراح إن دهشة مكبث لسماع نبأ فرار مكدف يتناقض مع ما جاء فى المشهد السادس من الفصل الثالث . ولكن انظر الحاشية التى قدمت بها حواشى هذا المشهد أعلاه .

١٤٤/ ١٤٥ ـ يعترض الناقد ألان ديسين (Alan Dessen) على اعتبار هذا المشهد 'مناجاة' أى مونولوجًا يُلقى بحيث يسمعه الجمهور ولا يسمعه لينوكس ، قائلاً إن هذا خيار واحد من خيارات كثيرة ، ودليله على ذلك سؤال مكبث للرجل فى آخر المشهد ، وهو فى رأيه قد يدل على أن مكبث ألقى المونولوج بصوت عالٍ وليس باعتباره 'مناجاة لنفسه'

(*Elizabethan Stage Conventions and Modern Interpreters*, pp. 154 - 5)

(أى: **تقاليد المسرح الإليزابيثى والمفسرون المحدثون**) . ولكننى ملتزم فى الترجمة بالنص الأصلى

. المشهد الثانى

يقع هذا المشهد فى غـرفة خاصة فى قلعة مكدف فى مدينة فـايف . ويروى هولينشيد فى 'تاريخه' قصة فـرار مكدف ، وقتل أفراد أسرته ، واخـتبار مالكوم له فى ٤/ ٣ ، ولكن هولينشـيد يقول إن مكدف علم بما حدث لأسرته **قبل أن يفر** إلى انجلترا ، وإنه كان يأمل أن يساعده مالكوم 'فى الثأر من المذبحة' . وقد سبق أن أشرت إلى أن المخرجين فى القرنين الثامن عشـر والتاسع عشر كانوا يحذفون المشهد كله أو معظمه ، وأما **داڤينانت** فقد كتب مـشهداً بديلاً عنه . والمشهد يبدأ نظمًا ثم يتـحول بعد خروج روص إلى النثر فى الحوار ، وقد فعلت ذلك فى الترجمة ، وإن خرجت بعض السطور الحوارية منظومة .

٨/ ٩ - 'روابط الحنان الفطرى' الأصل (The natural touch) والترجـمة تشرح المقـصود ، ويرجع المفسرون افتقار مكدف إلى 'الحنان الفطرى' إلى أنه نشأ دون أم ترعاه ، لأن أمه مـاتت فى العملية القيصرية .

٩/ ١٠ - يؤكد النقاد أهمية 'عنقود' صور الطيور . انظر **المقدمة** .

١٠/ ١١ - دائمًا ما يشير المحررون إلى أن النمنمة لا تدافع عن صغارها إذا هاجمتها البومة .

١٤/ ١٥ - 'يا ابنة العم العزيزة' فى الأصل (My dearest coz) هذا أسلوب خطاب مـجازى ولا يدل على قرابة حقيقية ، بل ينم عن الود والمحبة .

٢٣/ ٢٥ يقول دينت (Dent) إن الفكرة هنا تقـوم على المثل السـائر : 'إن بلغ السـوء الذروة ، لابد أن ينصلح الحال' .

٢٦ - 'فتى صغير' أى ابن ليدى مكدف.

٢٧ - لاحظ المفارقة اللفظية التى تعتبر من سمات اللغة فى المسرحية .

٢٩ - 'ما فيه عارى' أى إلى البكاء .

٣٠ - يقول بروك (Brooke) فى طبعتـه للمسرحية عام ١٩٩٠ إن الانتـقال إلى النثر يؤدى إلى 'تضاد حاد فى النغمة بعد خروج روص' ، ويقول براونمولر إن الانتقال إلى النثر لا يجرى فجأة 'فالسطور التالية نصفها نظمٌ ونصف نثرٌ' وهو لا يقصد 'النصف' بالدلالة العددية بطبيـعة الحال ، ويبدو لى أن ذلك ما فعلته فـى الترجمة . ويشير براونمولر إلـى ما قاله كابل (Capell) فى طبعته للمـسرحية فى القرن الثامن عشر من أنه لا يستطيع احتمال النثر الذى يقترب اقترابًا كبيرًا من النظم .

٣٤ - وردت صورة فخ الصمغ من قبل فى شيكسبير وشرحتها فى الحواشى .

٣٥ – 'الشراك والأحابيل' غير الفخاخ الصمغية !

٥٨ – 'يا قردى المسكين' هذا تعبير شائع عن التدليل . ويقول المعجم (OED) إن أصوله قد ترجع إلى ميل الأطفال للمحاكاة مثل القرود (Monkey 2b) .

٦٥ – 'تواضعى فى المنزلة' (a homely man) قد يكون المقصود 'على سذاجة تعبيرى وبساطته' ولكننى أخذت بالمعنى الآخر الذى يقتضيه السياق .

٧١/ ٧٢ - ترجمت المعنى الظاهر ، ولكن براونمولر يورد رأيًا لباحث يدعى سلايتس (C. W. Slights) يقول فيه إن ليدى مكدف تدرك أن الأحكام الأخلاقية التقليدية قد لا تصلح للحكم على المعضلات البشرية الفعلية ، ومن ثم فإن هجر مكدف لأسرته وخيانته لملك البلاد قد يكون وراءه دافع خير" واسم كتاب سلايتس **تقاليد السفسطة** (١٩٨١) (*The Casuistical Tradition*) ولم أر هذا المعنى فى العبارة فترجمتها بالمعنى الذى يدل عليه ظاهر اللفظ .

٧٥ – **الإرشادات المسرحية** : (يدخل القتلة) يقول الشراح إن العرف يقضى بأن يدخل قاتلان ، ودون أن يكونا القاتلين اللذين شاهدناهما من قبل فى ٣/ ١ أو ٣/ ٣ أو ٣/ ٤ . ومكان الإشارة إلى دخولهما فى النص الأصلى هو بعد هذا السطر (٧٥) الذى ينتهى بعبارة 'أى وجوه تلك ؟' (فى صيغة السؤال) والواضح أن ليدى مكدف كانت منهمكة فى التفكير حين تفاجأ بظهور القتلة ، ومن ثم فهى تبدى دهشتها (وخوفها ؟) ، ولكن المحررين المحدثين يفضلون نقل هذه العبارة إلى ما بعد دخول القتلة حتى يتضح المقصود تمامًا وإلا ظن بعض القراء أنها توجه الكلام لابنها بحيث يتضمن معنى الاستنكار ويتخذ صورة التعجب بمعنى 'ما أغرب التعبيرات التى ترتسم على وجهك !' أى – إذا أضفنا المضمر أو المحذوف -: ! What are these faces [you are making]

ولكننى لم أغير مكان الإشارة إلى دخول القتلة ، دون المساس بالمعنى الذى اتفق عليه جمهور النقاد والشراح . والنص الأصلى لا يحدد إن كان المتحدثُ قاتلاً واحدًا أو أكثر ، وكذلك يفعل كينيث ميور ، إذ يرمز له بالنصف الأول من الكلمة فقط (*Mur*) ، ولكننى اتبعت طبعة نيوكيمبرج وجعلت المتحدث مفردًا .

٨٠ – 'بيضة' يقول المعجم (OED) إن الكلمة صفة تحقير تطلق على الصغار ، لكنه لا يورد إلا هذا البيت شاهدًا (وشاهدًا آخر من عام ١٨٣٥) . ويقول دينت (Dent) فى كتابه عن لغة الأمثال فى شيكسبير إن القاتل يشير إلى المثل السائر 'الطائر الخبيث يضع بيضة خبيثة' ويقول براونمولر إن صورة البيضة تنتمى 'لعنقود' صور الطيور فى المسرحية . وفى العامية المصرية نقول 'يا اللّى ما طِلِعْتِشْ مِ البِيضَة' [يا من لم تخرج بعد من البيضة] . ولكن المعنى مختلف قطعًا ، كما يؤكد ذلك القاتل فى بقية العبارة.

المشهد الثالث

أثار هذا المشهد جدلاً عنيفًا بين النقاد وبين المخرجـين خصوصًا ، وإن كانت الغالبية تميل إلى ذمه ، فقد وُصف بأنه 'بطئ' ، و'مزعج' و'محبط' و'ممل' ، (انظر Stephen Booth, *'King lear', 'Macbeth', Indefinition, and Tragedy*, 1983 خصـوصًا الصفحـات الأربع التى ترد فيـها هذه الأوصاف (١٠٧ - ١١٠) وقد قـام باحث يدعى چون مونرو بتحريـر كتاب ضخم يقع فى سـتة مجلدات بعنوان **شيكسبير فى لندن** (١٩٥٧) ويلخص فيه هجـوم الأوائل على هذا المشهد وعدم رضى المـخرجين عنه فى المجلد السادس ، وقد اطّلعت على شذرات منه (مصورة) تكفى لإثبات ضيق الجمهور كذلك بما يشاهدونه على المسرح . ولقد سبق لى أن أشرت فى **المقدمة** إلى كتاب الناقد نايتس (L. C. Knights) فى غضون حديثى عن ليدى مكبث ، وأضيف هنا أنه يعرب عن استيائه من هذا المشهد ويورد تبريرًا غير مـقنع له فى ص ٢٨ . وأمـا الآخـرون فسـوف أورد أسـمـاءهم فـقط وتاريخ نشـر آرائهم : Lily B. Campbell, 1951; Irving Ribner, 1957; Richard S. Ide, 1975 وأما كينيث مـيور فيورد آراء هذا وذاك ، مختتمًا عرضه فى حاشيته برأى تشيمبرز عما بالمشهد من ملل ، قائلاً فى ذيل الحاشية "وقد لا نرى فيه مللاً فى هذه الأيام ، كما يقول ميسفيلد ، بسبب الأحداث التى شهدتها السنوات الأخيرة" .

وأختتم هذا العرض الموجز بتلخيص التحليل العـميق الذى يقدمه براونمولر فى مقدمته الطويلة (ص ٨٨ - ٩٣) وفحـواه أن المشـهد ، بغض النظـر عن أى ملل يشوبه ، يطعن فى الأسس التـى تقوم عليـها الدراما ذاتها وهى قدرة المشاهد على متابعـة ما يحدث استنادًا إلى أقوال الشخصيات ، "وقدرة الجمهور على التمييز أخلاقيًا وسياسـيًا بين الشخصيات الممثلة على المسرح" (ص ٩٢) لا فى قدرة الشخـصيات على فهـم بعضهـا البعض فـقط . فنحن نصدق مـالكوم أولاً ، ثم نصدقـه حين يكذب نفـسه ويزعم أن العكس هو الصحيح ! وهنا "يخادع البشر بعضـهم بعضًا مثلما زعم مكبث أن 'الشياطين المخاتلة' فعلت معه ، وهكذا وفعلاً، تخادعنا المسرحية فى أدائها على المسرح ، مثلما تخادعنا على الصفحة المطبوعة" (ص ٩٣) . ومن المعروف أن شيكسبير وجد هذا الحوار كاملاً فى هولينشيد .

يجرى المشهد فى مكان يقترب من 'الموقع الخارجى' بحيث يسـمح لمالكوم أن يطلب من مكدف الذهاب إلى ركن مهجور 'وظليل' ، ولكنه لابد أن يكون قريبًا من البلاط الـملكى إلى الحد الذى يسمح لهما بمشاهدة الغرفة التى يمس فيها الملك الصالح إدوارد مرضاه ليشفيهم ويقول ميولا فى طبعة نورتون إن المكان هو البلاط الانجليزى وحسب .

١ - 'ركنا مهجورًا وظليلاً' فى الأصـل (some desolate shade) وقـد نقلت الصورة ، وقـد يكون المقصود بالمكان الظليل ابتعاده عن العيون لا الظليل بالمعنى التراثى العربى .

٣/ ٨ ـ حديـث مكدف هو ما يعنيـه نايتس (Knights) بأن المشـهد ينهض بدور الجوقـة ، أى يقدم إلى الجمهور ما يحتاج إلى معرفته عما يدور فى اسكتلندا فى ظل حكم مكبث .

١٥ - معنى الجزء الأول من السطر واضح ، أى ربما كنت ترى فىّ أنا بعض خصال مكبث ، وهذا هو تفسير براونمولر استنادًا إلى قراءة كلمة (discern) (أى 'ترى') وهى الكلمة الموجودة فى النص الأصلى ، ولكن المحرر تيبولد غيرها إلى (deserve) عام ١٧٣٣ ، وكينيث ميور وغيره يتبعون تيبولد (حتى ميولا ٢٠٠٤) وفى هذه الحالة يكون معنى العبارة ''إنك قد تجد بعض نفع لك فى خيانتى'' وذلك ابتغاء اتساق معنى العبارة مع بقية البيت ، ولكن بقية البيت تقول ذلك ، والأخذ بقراءة النص الأصلى لا ينتقص من هذا المعنى ، ولا ينفى ميور استحالة وجود هذا المعنى فى الكلمة الأصلية مستشهدًا بقول للناقد أبتون (Upton) (١٧٤٦) كما لا ينفى براونمولر استحالة الخلط بين الكلمتين الانجليزيتين عند نسخ المخطوط ، ومن ثم يترك الباب مفتوحًا أمام التفسير الآخر . لكننى أصر على الأخذ بظاهر المعنى ، ووفق النص الأصلى .

١٩/ ٢٠ ـ 'أمر السلطان' تتضمن تورية ، فقد تعنى الكلمة 'الأمر' (عكس النهى) وقد تعنى 'أمور السلطة' ومن ثم فقد يعنى التعبير أن مكدف ينفذ أوامر مكبث ، وقد يعنى أن السلطة قد أفسدت مكبث (ومن ثم مكدف لاقترابه واقترانه بالسلطة) . وكينيث ميور يفضل المعنى الأول ، وبراونمولر يقطع بالمعنى الثانى .

٢٣ - 'الوهاج الأكبر' لأن إبليس فى التراث المسيحى كان ملاكًا فغوى ، والملائكة نورانية ، وفى التراث الإسلامى شيطان مخلوق من نار ، فهو وهاج فى الحالين .

٢٥ - 'نشأة سوء ظنونى' أى المكان الذى نشأت فيه ظنونى السيئة ، ووقت نشأتها ، والاتفاق المكانى والزمانى يعنى أن النشأة 'فى اسكتلندا' ، و'فى ظل طغيان مكبث' ، و'هجر مكدف لأسرته' جميعًا ، ولو أن مالكوم يركز منذ الآن على السبب الأخير لسوء ظنونه .

٣٩/ ١٠٠ ـ البكاء على ما صارت إليه الأحوال فى اسكتلندا من جانب مالكوم ، وردود مكدف على ذلك، يماثل بدقة ما جاء فى '**تاريخ**' هولينشيد ، وشيكسبير يتوسع فى الوصف والمبالغة . ويقول براونمولر إن هذا الحوار الطويل قد يدين ببعض 'مادته' إلى محاولة صموئيل إقناع بنى إسرائيل بعدم الأخذ بنظام الحكم الملكى فى **العهد القديم** (صموئيل الأول ٨/ ٩ - ٢٠) وهى الفقرات التى استشهد بها الملك جيمز السادس فى كتابٍ له بعنوان **القانون الحقيقى** . ومعنى ما يقوله براونمولر هو أن شيكسبير كان يؤكد للملك عقائده فى الحكم .

٥٠/ ٥١ ـ صورة الأغصان المطعمة بفروع من أشجار أخرى تنتمى فى رأى النقاد إلى عنقود صور النباتات ، ولكنهم لا يشيرون إلى الدلالة الباطنة وهى أن الشر ما زال كامنًا لم يظهر بعد .

٦٦/ ٦٧ـ يشرح ميور العبارة قائلاً : ''إن عدم التحكم فى الشهوات الطبيعية يمثل طغيانًا أو اغتصابًا فى 'المملكة الصغيرة' لطبيعة الإنسان الفرد'' . ودلالة هذه الصورة تتجاوز مغبة الطغيان على الفرد

وتنسحب علـى صورة الدولة كمـا كان العصـر يراها . ولكن برانمولر يتـساءل (غيـر واثق) إن كان المقصود هو 'الطغيان الطبيعى' أى الميل الفطرى للطغيان . ولكننى أستبعد هذا المعنى .

٨٥ - يربط بعض النقاد صورة الجذور بصور النباتات ، وديِنت (Dent) يرى أصلاً فى المثل السائر ''حب المال أصل كل الشرور'' (و'أصل' فى المثل الانجليزى هى *root* أى جذر) ويشير غيره إلى عبارة وردت عند هولينشيد تقول إن الجشع أصل كل سوء ، وهى تحاكى المثل المذكور .

٨٦ - أضفت 'العمر' إلى الصورة ، فى آخـر البيت ، استنادًا إلى رأى معـجم شميت (Schmidt) الذى يتبع رأى كـابيل ، ناقد القرن الثـامن عشر . وللقـارئ أن يحذفهـا وينوّن كلمة 'صيفٍ' قبلها حتى يستقيم الوزن ، إذا أراد ، لكننى لم أضعها بين أقواس لاقتناعى بأهميتها للمعنى .

٩٨ - 'الدَّرُّ العذب' فى الأصـل (sweet milk) والصـورة معقـدة ، أو بالغة الـغرابة إن شئـت ، فإن 'سكب اللبن' معروف ، والإلقـاء فى الجحيم معروف ، لكن الجـمع بين هذين فى صورة واحدة غريب .

١٠٦ - 'ما دام . . مدانًا ملعونًا حتى بلسانه' الأصل هو

(By his own interdiction stands accursed)

والكلمة الوسطى كانت تعنى التحريم الكنسـى أو الحجْر على الشخص (إما لسلوك يسقط التكليف أو لارتكاب ما يدينه) وذلك فى القانون الاسكتلندى بصفة خاصة ، ولكن معنى **الإدانة** هو الذى يهمنا ، فهو يديـن نفسه ويعتـرف بلسانه بأنه حلّتْ عليه اللعنة . والإدانة إذن ليـست من سلطة عليا ، وهى المحاكم حاليًا أو الكنائس حاليًا وسابقًا ، بل ذاتية .

١١٠/١١١ ـ 'لم يك يمضى يوم من أيام الدنيا / دون تذكر يوم حساب الآخرة' والأصل يقول حرفيا إنها كانت تموت فى كل يوم تحياه فى هذه الدنيا ، ولكننى اسـتندت فى تفسيرى إلى قول بولس الرسول فى رسالته الأولى إلـى أهل كورنثوس ''إننى أموت فى كل يوم'' (**كورنثوس** ١ - ١٥/ ٣١) وسياق الآية يؤكد بل يقطع بأن هذا هو المـعنى المقصود ، فـرأيت إخراجه مع المحـافظة على الطباق فى الأصل ، وإن كانت ثنائية الطباق قد تغيرت من الحياة والموت إلى الدنيا والآخرة !

١١٢/ ١١٣ ـ معنى هذا أن هذه الآثام التى ينسـبها مالكوم لنـفسه **موجودة فى مكبث** ، وهى التى دفـعت مكدف إلى ترك اسكتلندا ، وبذلك يريد أن يقول إنه لن يساعد مالكوم على العودة .

١١٥ - يرصد النقاد صورة 'الوليد' لاتصالها بصور الأطفال فى المسرحية ، ويقول براونمولر إن لها علاقة استـعارية بالجيل الجـديد الذى سوف يهـزم مكبث ، مستـشهدًا بمـا جاء فى كتـاب ويلسون نايت **الموضوع الملكى** (الطبعة المنقحة ١٩٥٤)

G. W. Knight, *The Imperial Theme,* pp. 149 - 150

ولكن هذا 'الإيحاء' مستبعد ، وفقًا لشرح الشراح للنص ، ولا يمكن تصوره إلا بافتراض أن 'وليد كمال الخلق' هو مكدف ! وعلى هذا تعاد قراءة السطرين ١١٥/١١٦ على النحو التالى :

يا مكدف ! هذا الإحساس المشبوب - يا وليد كمال الخلق -

نزع من النفس شكوكى السوداء (!)

ولم يأت بهذه القراءة أحد ، حتى ولا نايت نفسه .

١١٩/ ١٢٠ ـ 'ولذلك فالحكمة تتطلب خفض جناحى / كى لا أتسرع فأصدق أى كلام' الأصل هو:

(modest wisdom plucks me/ From over - credulous haste)

ويشرح ميولا الجزء الأول ، وبراونمولر الجزء الثانى ، ويتجاهل معظم الشراح معنى العبارة كأنما هو واضح جلىّ لا يحتاج إلى تبيان ! ولكن الحيلة البلاغية الشائعة فى شيكسبير ، وهى نقل الصفة أو 'الصفة المنقولة' (transferred epithet) تضفى على العبارة غموضًا وصفه ناقد بأنه 'سحرى' ، ولما كنت لا أحب الغموض بأى صورة ، فقد أتيت بالمعنى دون وصفات سحرية ! ويقول جارنر (Garner) فى رصده (١٩٨٢) للكلمات التى 'نحتها' شيكسبير ، إن كلمة (over - credulous) من اختراعه ولم ترد فى نص أى كاتب قبله .

١٢٦ - 'لم أقرب' : الأصل يقول 'لم تعرفنى' والفعل 'يعرف' فى لغة **الكتاب المقدس** تحديدًا وفى اللغة التى اصطنعها الأدباء على غرار ترجماته الأولى تعنى هذا المعنى ، كما هو معلوم .

١٣٨/١٣٩ ـ حيرة مكدف إزاء مخادعة مالكوم تظل قائمة إلى النهاية ، وانظر تقديم هذا المشهد فى مستهل الحواشى الخاصة به .

١٣٩ - (**يدخل طبيب**) الأحداث إذن تقع داخل قصر الملك ، أى ملك انجلترا إدوارد الصالح ، ولو فى مكان يسمح بالإطلال على خارجه . وانظر مستهل حاشية هذا المشهد .

١٣٩ - ١٦١ يعتبر الدارسون هذه الأبيات كلها إضافة إلى النص فى وقت لاحق لكتابته ، أو بمثابة تنقيح أثناء المراجعة . انظر **المقدمة** ص ١٣ .

١٤٥ - انظر رأى ألان سنفيلد فى الطبيب الانجليزى فى **المقدمة** ص ٩٢ .

١٤٨ - معنى 'شر الملك' هو الشر الذى لا يستطيع شفاءه إلا الملك ، وهو مشروح فى **المقدمة** ص ١٣ .

١٥٥ - 'قلادة ذهب' فى الأصل (a golden stamp) والمقصود هو قلادة حول العنـق بها قطعة معدنية مُذهّبة أو من الذهب ، على شكل العملة المستديرة أو الميدالية ، وعليها نقش لملاك يرمز لجبريل عليه السلام .

١٥٦ - المقصود 'بالدعـوة' أو 'الصلاة' (holy prayers) بعض الكلمات الموجـهة إلى الله سبحـانه وتعالى ، مثلما يفعل أصحاب الرُّقَى والتعاويذ .

١٦٠/ ١٦١ - المعروف أن الملك چيمز كان يحب أن يشاع عنه تميزه بهذه القدرات الخاصة .

١٦٤/ ١٦٥ - مالكوم يتعرف على روص بعد أن اقترب ، وكان يعرف من ملابسه فقط أنه من اسكتلندا ، وهما مع مكدف فى الغربة ، أى فى انجلترا ، وبذلك يعرب من جديد عن رغبته فى العودة .

١٦٨ - الصورة التى تجـمع بين الأم والأرض (أو بين الرحم والقبـر) من الصور المتـكررة فى شيكسبـير وتركز عليها أديلمان فى كتابها الذى أشرت إليه فى **المقدمة** (ص ٧٧ وما بعدها) .

١٧٢/ ١٧٣ ـ صورة ناقـوس الموت من الصـور السمـعيـة المتكررة فى المـسرحيـة : انظر ٢/ ١/ ٦٣ ، ٣/ ٢/ ٤٣ - ٤٤، و ٥/ ٩/ ١٧ وانظر **المقدمة** . (عن الصور الشعرية) .

١٧٤ - 'قبل الذبول والمرض' يقول براونمولر إن ذلك يعود على الزهور ، أى "إن الرجال تموت قبل أن تبدو على الزهور علامات المرض" ويقول برنارد لوط: "إنهم يموتون قبل أن يمـرضوا ، فالزهور فى قبعـات الرجال تموت لأنها اقتلعـت من جذورها ، والرجال أيضًا يموتون لأسبـاب أخرى سوى المرض ، بل وأسرع من المرض فتكًا : أى إنهم يقتلون" وبناء الجملة الانجليزية يسمح بالقراءتين ، بشرط تعديل الترقين بوضع فاصلة فى آخر العبـارة الأولى ، وهذا ما يفعله المحررون وما فعلته فى الترجمة بوضع علامة تعجب فى آخرها .

١٧٩ - 'الحمد لله' هى المقابل فى الثقافة العربية لعبارة (Well) فى الثقافة الانجليزية ، فالمثل يقول (وفق ما جاء فى كتاب دينت Dent المشار إليه) : (He is well since he is in heaven)

ومعناه حرفيًا "إنه بخير ما دام فى السماء" ومعناه ثقافيًا "هو والحمد لله إلى جوار ربه" .

١٨١ - (حين تركت الأسرة كـانت فى صفو) قول روص يَرُدُّ بدقة على سـؤال مكدف ، ولكن التورية فى حديثه واضـحة ، فسؤال مكدف (هل عكر صـفوهم ؟) معناه هل أساء إليـهم أو أصابهم بمكروه ، ولكن روص يستغل التعبير الانجليزى (at peace) الذى يعنى أن المرء قد رحل عن الدنيا ، فهو فى دنيا السلام الآن ، فى الإيحاء ظـاهريا بمعنى الصفو الذى قصده مكدف ، وإضـمار معنى الموت. والتورية محال إخراجهـا بالعربية ، وإن كان روص لم يكذب ، فحين **تركهم** كانوا فعلاً فى صفو ، لأنهم قتلوا **بعد أن تركهم** !

١٨٦/ ١٨٧ـ تحرك جيش مكبث يؤكد أن أعداءه قد تحركوا هم أيضًا أى حشدوا الحشود لقتاله .

١٨٨ - 'وجودك' فى الأصل (your eye) أى عينك ، وهو مجاز مرسل (بعض من كل) .

١٩٠ - صورة أخرى من صور الملابس .

١٩٩ - الأصل 'دَيْنٌ من حزن فردىّ يتحمله صدرُ فتًى واحد' لكننى قسمت العبارة للإيضاح ، والصورة من الصور المستمدة من الصيغ القانونية التى كانت شائعة آنذاك .

٢٠٨ - 'كومة صيد الموت' الصورة التى تصور الموت فى شكل وحش يصيد صورة قديمة ، والاستعارة قائمة على صيد الغزلان ووضعها فى كومة، وقد مرت بنا الصورة فى **هاملت** حين يقول فورتنبراس: "هذا الصيد المتراكم للموت . . ." (٥/ ٢/ ٣٦٩) ، مستخدمًا الكلمة نفسها (quarry) ولكن روص يضيف إليها أحد التفاصيل التى تتضمن تورية ، فيأتى بكلمة 'الغزلان' صراحة (deer) وشيكسبير يعلم أنها سوف توحى للسامع أيضًا بكلمة (dear) أى العزيز أو الأعزاء . ولكن التورية عسيرة فى الترجمة ، ولن تعنى شيئًا بالعربية .

٢١٠ - كان إنزال القبعة على الجبهة لإخفاء العينين من الأعراف الاجتماعية الدالة على الحزن فى ذلك العصر ، وكان من اليسير تمثيل ذلك آنئذ على المسرح حين كان الممثلون يرتدون قبعات . ولكن برنارد لوط يقول ربما كان ذلك لإخفاء الدموع فى العينين . ويقول ميولا إن الصورة استعارية معناها 'لا تُخْفِ حزنك' وحسب . وقد التزمت بالمعنى الأصلى دون خروج عنه.

٢١٤ - 'وأنا مضطر لغيابى عنهم !' أمام العبارة فى الأصل علامة استفهام - فكأنما يلوم نفسه متسائلاً 'هل كان ينبغى أن أبتعد عنهم ولو مضطرًا ؟' وهذا المعنى يتوقف على إلقاء الممثل للكلام .

٢١٦/ ٢١٧ - يقول دينت (Dent) إن المثل السائر يقول "لا يجدى الحزن على الموتى ، والثأر يُنفّس عن أحقاد الصدر" ويوحى بأن المعنى قد يكون مستقىً من مثل آخر هو "إن يبلغ مرضٌ حدَّ اليأسْ ، فعلينا بعلاجِ المستأيس" ولكن براونمولر يقول إن المعنى أقرب إلى الصورة التى يأتى بها منتيث فى ٥/ ٢/ ٣ - ٥ ، وكيثنيس فى ٥/ ٢/ ٢٦ - ٢٧ وهى :

دعونا نقابلْ طبيبًا لديه العلاج لعلة أمتنا الحاضرة

ونسكبْ لتطهير هذى البلادِ دمانا معهْ . . لآخر قطرة !

والمعنى ولا شك مشترك وواضح .

٢١٨ - 'ليس لديه أطفال' : قد يكون للعبارة معان متفاوتة طبقًا لفهمنا للاسم الذى يعود عليه الضمير المتصل فى 'لديه' . فإذا كان الضمير يعود على مالكوم كان المعنى 'ليس لديه أطفال ولا يعرف

معنى ألمى' استنادًا إلى المثل الذى يورده دينت (Dent) 'من لا أطفال لديه لا يعرف معنى الحب' ، وإذا كان الضـمير يعـود على مكبث فقـد يكون المعنى إن مكبث ليس لديـه أطفال ولذلك (١) لا يعرف معنى فقد الأطفال أو (٢) ليس لديه من يمكن لمكدف أن ينزل به انتقامًا معادلاً لفقد أطفاله .

٢١٩ - 'صقر جهنم' الأصل 'حدأة جهنم' ولكن المقصـود هو الطائر الجارح - أى طائر جارح - وليس آكل الجيف ، وقـد اختـرت الصقر لارتبـاطه بالانقضـاض على الحمام ، فى الـتراث الأدبى على الأقل، واستخدامه فى صيد الغزلان ، والتهامـه للكتاكيت بصفة خاصة ، والدجاج ، ومكدف يشير إلى هذه الأخيرة فى السطر التالى .

٢٢٠ - 'فى هجمة فتك واحدة' (At one fell swoop) تعبير اخترعه شيكسـبير فأصبح يجرى مجرى الأمثال (حسبما يقول دينت Dent) ونحن نعتبـره اليوم من مصطلح اللغة الانجلـيزية وإن كان يصف بدقة انقضاض الصقر من السماء على الفريسة .

٢٢٢/ ٢٢٦ ـ يقـول براونمولر إن مـفهـوم مكدف 'للرجولة' يرتبط بمـفـهـوم مكبث (١/ ٧/ ٤٦ - ٤٧ ، ٢/ ٣/ ١٠١ - ١٠٤ ، ٣/ ٤/ ٩٩ - ١٠٨) ومفهوم روص (٤/ ٢/ ٢٨ - ٣٠) .

٢٣٣/ ٢٣٤ سبق لمـكبث أن تحدث عن التـفاخر باللـسان (وهو إضاعـة للوقت) وتصحـيحـه لموقـفه فى ٢/ ١/ ٦٠ - ٦١ ، وفى ٤/ ١/ ١٥٢ .

٢٣٨ - المقصود بالأنغام أو النغمة هو الأسلوب أو الحـالة النفسية ، وربما كانت كلمة 'منطق' قريبة منها أيضًا (هذا منطق لفظ الرجل الحق) ولكننى احتفظت بالصورة لطرافتها .

٢٤٠ - صورة الثمر اليانع مرتبطة بصور النباتات والنمو فى المسرحية .

٢٤٣ - يقول دينت (Dent) إن هذا السطر مرتبط بمثل سـائر شهير وهو 'وفى عقب الليل يأتى النهار' . وانظر ١/ ٣/ ١٤٦ :

فمهما اكفهر النهار يعود السكون !

حواشى الفصل الخامس

المشهد الأول

يقع هذا المشهد فى الجناح الخاص بليدى مكبث ، وعلى الأرجح فى قلعة دنسينان (انظر الإشارة فى ٥/ ٢/ ١٢) وفيه يفقد مكبث أصفى أصفيائه وموضع سره ، مثل مكدف الذى فقد أهله . ويقول براونمولر إن شيكسبير عادة ما يستخدم النثر عندما يختل عقل إحدى الشخصيات التى تستخدم النظم عادة ، وقد مر بنا مثال من **عطيل** (٤/ ١/ ٣٥ - ٤٣) ويتكرر ذلك فى آخر مسرحية كتبها .

ويطلق شيكسبير هنا على الطبيب صفة دكتور فى الطب (Doctor of Physic) تمييزًا له عن استخدام لقب الدكتور فى ذلك العصر للإشارة إلى رجال الدين ، خصوصًا أساتذة اللاهوت ، كما سبق لى أن أوضحت فى كتاب سابق ، ومن ثم فقد يقتضى ذلك من الطبيب أن يرتدى رداءً خاصًا وأن يحمل حقيبة معينة مثلاً . والمشهد يصور مرض ليدى مكبث فى صورة المرض البدنى لا الروحى ، أى إنها تحتاج إلى علاج طبى لا إلى طرد الأرواح الشريرة من جسدها وهو الذى كان يتولاه كاهن كاثوليكى (لا بروتستانتى) .

والوصيفة هنا 'كريمة المحتد' (gentle) أى ليست من عامة الشعب (common) وكانت العادة تقضى بأن توكل وظائف وصيفات الملكة إلى بنات الطبقة الأرستوقراطية ، ولكننا لا نستدل مما كتبه شيكسبير على 'مراتب' هؤلاء أو درجاتهن الاجتماعية .

٤ - 'قميص النوم' يقول باحث فى دراسة نشرها عام ١٩٨٣ إن ارتداء قميص النوم كان وسيلة للخداع فى ٢/ ٢/ ٧٣ لكنه تحول إلى رمز لفناء الإنسان .

٥ - 'تطويها' أى تطوى الحافتين اليمنى واليسرى لتحديد مساحة الهامش الذى يترك دون كتابة ، وبعد الانتهاء من كتابة الخطاب تطوى الورقة عدة مرات بحيث تصبح هى نفسها 'الظرف' الذى يكتب عليه إسم المرسل إليه مثلاً وعنوانه 'وتختمها' تعنى تضع الشمع المصهور عليها ، وتطبع الاسم المحفور فى خاتم إصبعها على الشمع قبل أن يجمد عندما يبرد . والأرجح أن اسم 'الخاتم' هذا أصله.

١٧ - 'دون أن تلحظك' يقول الشراح إن التعبير يشى بقلق المتحدث إزاء ما يشهد أو خشية أن يُشَاهَدَ ، وتتناسى الوصيفة أن ليدى مكبث لا تستطيع رؤية شيء وإن كانت عيناها مفتوحتين .

١٨ - سؤال الطبيب واقعى ، فما حاجة النائم إلى الضوء ؟ ولكن الإجابة عليه تجعلنا نستنبط أمرًا بالغ الغرابة أى إن ليدى مكبث تحتاج إلى الضوء فى نومها ويقظتها .

٣٠ - 'واحد . . اثنان' المفترض أنها تعد دقات الجرس (المذكور فى ٢/ ١/ ٦٢) أو دقات الساعة ومن ثم تكون الساعة الثانية ، وذلك يذكرنا بما قاله البواب عن الهزيع الثانى (٢/ ٣/ ١٩ - ٢٠) .

٣٢/ ٣٣ هذا هو بناء الجملتين الأصلى فى المخطوط المنشور عام ١٦٢٣ (طبعة الفوليو) ولكن رو (Rowe) المحرر المشار إليه غير الترقين فيهما بحيث أصبحا جملة واحدة تتكون من سؤال مباشر هو : 'ولماذا نخاف أى أحد يعلم بما فعلنا ما دام لا يستطيع أحد أن يحاسبنا على ما نفعل بالسلطة ؟' وقد اتبع (رو) كثير من المحررين ، على رأسهم كينيث ميور فى طبعة آردن ، وفى الطبعات المتوالية من ١٩٥٩ إلى ١٩٨٤ ، وكذلك ميولا (٢٠٠٤) ولكن حجة براونمولر منطقية إذ يقول إن (رو) على الأرجح ظن أن علامة الاستفهام بعد 'لماذا نخاف' (الجملة الأولى) زائدة ، ولكن علامة الاستفهام ظلت قائمة فى جميع طبعات القرن السابع عشر حتى عام ١٦٧٣ ، بل إن دانانت – فى إعداده للنص – قسم الجملتين إلى ثلاث جمل : "ولماذا نخاف ؟ ومن ترى سيدرى بما فعلنا ؟ من ذا الذى يجرؤ على محاسبتنا عما نفعل بالسلطة ؟" ولم أجد ما يدعو لاتباع (رو) فى طبعة ١٧١٤ أو من تبعه ، فالنص الأصلى مفهوم ولا غبار عليه ولا يحتاج إلى تحسين .

٣٤ – دهشة ليدى مكبث ترجع إلى الفكرة الشائعة أن العمر 'يجفف' الدم أو يقلله فى الجسم .

٣٦ – أمير فايف أى مكدف .

٣٩ – 'اعترفى' – الأصل (go to, go to) ومعناها الدقيق هو العامية 'اطلعى من دول . . قولى الحق' أو بالفصحى 'لا تخدعينى واعترفى !' .

٤٢ – 'عطور بلاد العرب' المقصود مستخلصات الزهور التى كانت تصنع منها العطور ، أو ما نسميه بالعامية 'أسانس' تعريبًا للكلمة الفرنسية للزيت .

٤٥ – تقصد برفعة الجسم كون ليدى مكبث ملكة .

٥٧ – 'ما كان قد كان' هذه ثالث مرة فى الحوار يشير شيكسبير فيها إلى المثل السائر (انظر ١/ ٧/ ١ ، و٣/ ٢/ ١٢ والحاشية على الأخير) .

٦٤ – يستند السطر إلى مقولة تجرى مجرى الأمثال وهى (حسبما يقول دينت Dent) "عندما ينتهى عمل الطبيب يبدأ عمل الفيلسوف ، وحيث ينتهى عمل الفيلسوف يبدأ عمل الكاهن" .

٦٦ – المعنى المضمر فى هذا السطر "لا تُيَسِّرى الانتحار لها" وهذا يدل على أن الطبيب كان يخشى ذلك باعتباره عاقبة معروفة لليأس وهو خطيئة عند المسيحيين ، أو عاقبة لما هو أفدح وهو فقدان الإيمان بغفران المولى عز وجل ، ومالكوم فى آخر المسرحية يقول إنه قد شاع نبأ انتحارها (٥/ ٩/ ٣٧ – ٣٨) .

٦٩ – هذا البيت يورده دينت (Dent) باعتباره أقدم صورة معروفة للمثل الشائع "قد يظن المرء أمرًا ثم لا يجرؤ أن يفضى به" والأصل هو:

(One may think that dares not speak)

المشهد الثانى

يقع المشهد فى اسكتلندا حيث ينتظر النبلاء الاسكتلنديون وصول القوات الانجليزية المشتركة مع الثوار الاسكتلنديين ، و'أصوات الطبول' فى الإرشادات المسرحية معناها وجود قارعى الطبول على المسرح مع حاملى الرايات للإيحاء بجو الحرب . وقد يستعين المخرج ببعض الكومبارس الذين يقومون بتمثيل الجنود على المسرح .

٢ - 'عمه' - كان سيوارد جدًا لمالكوم (والد والدته) ولكن چون دوڤر ويلسون يقول إن الكلمة المستعملة هنا أصلح للبحر الشعرى .

٣/ ٥ - معنى الصورة واضح ، و'البعث' موحى به فى الصور التى يربطها النقاد بصورة الميلاد والنمو (والحياة والموت) وهذا هو المعنى الظاهر الذى يتفق عليه جمهور الشراح ، ولكن كينيث ميور ، مثل براونمولر (على إقراره وقبوله لهذا المعنى) يورد احتمالاً آخر أتى به أحد الباحثين باعتباره بديلاً عن هذا المعنى أى 'من مات لديه الإحساس' ، ولكن هذا الأخير أقل إيحاءً بصورة البعث التى يحبها النقاد . وللقارئ أن يضيف الكلمتين المقترحتين إلى السطر ، فهما تتمشيان مع الوزن ، ولكننى أخذت بالمعنى الظاهر خصوصًا لاقتصار (ميولا) عليه .

١٠ - 'شبان مرد' جمع أمرد وهو الذى لم تنبت لحيته بعد ، والأصل هو (unrough youths) .

١٥/ ١٦ - 'ضبط ما انفلت اليوم منه' الصورة التى تنصرف إلى حكم البلاد ذات أصول تتعلق بربط الحزام على البطن وصعوبة ذلك إذا أسرف الإنسان فى الطعام والشراب ، والشراح لا يفيضون فى دلالة الصورة الأصلية ، ويتولى النقاد عنهم ذلك .

٢٠/ ٢١ - هذه الصورة تختتم وتجمع الاستعارات التى تربط بين الألقاب والملابس والطموح ، وانظر ١/ ٣/ ١٠٦ - ١٠٧ ، ١/ ٣/ ٤٣ - ١٤٥ ، و ٢/ ٤/ ٣٨ . وتقول آن سلاتر (Ann Pasternak Slater) فى كتابها **شيكسبير المُخرج** (١٩٨٢) إن هذه الصورة تتكرر فى **العاصفة** حين يقول أنطونيو لسباستيان 'انظر كيف تلائمنى ملابسى / بل أصبحت أكثر ملاءمة لى' (٢/ ١/ ٢٦٨ - ٢٦٩) من النص العربى - القاهرة - ٢٠٠٤ . (*Shakespeare the Director*, p. 168)

٢٣/ ٢٤ - لاحظ إدراك الشخصيات الأخرى لثورة مكبث على نفسه ، نتيجة تنكره لطبعه .

المشهد الثالث

يقع هذا المشهد فى قلعة دنسينان ، حيث يتحصن مكبث ، وهو يظهر هنا على المسرح لأول مرة منذ ظهوره فى المشهد الأول من الفصل الرابع . وانظر **المقدمة** حيث آراء النقاد فى ذلك .

٤ - 'كل مصائر أهل الأرض' هذا هو معنى التعبير الغريب (All mortal consequences) ولاحظ أن مكبث ينسب ما لديه من معلومات إلى 'الجان' ويعنى بها إما الأسياد أو الأطياف التى استحضرتها الساحرات ، وهى التى ذكرت له تلك النبوءة .

٨ - 'دعاة اللذة' فى الأصل (epicures) أى الأبيقوريون ، والمقصود أتباع أبيقور صاحب فلسفة اللذة . ويفسرها بعض الشراح بأن المعنى يتضمن الشره أو التنعم بالملاذ الحسية .

١١ - أحيانًا ما يهاجم مكبث الخادم فى هذه اللحظة على المسرح فى بريطانيا ، فهكذا فعل لورنس أوليفييه فى عرض المسرحية عام ١٩٣٧ وهكذا فعل آلان هوارد فى عرض عام ١٩٩٣ . (براونمولر) .

١٢ - المقصود بالإوزة مظهر الغباء ، فالناس كانت تعتبر الإوزة مثالاً أو رمزًا لمن لديه 'دُوَارٌ' ، ربما بسبب اهتزاز رأسها ، وعندما يشير أحد إلى 'حكمة' الإوز ، فإنه قطعًا يقصد الافتقار إلى الحكمة . ولما كان مكبث يعود إلى الصورة فى الحوار التالى أبقيت عليها هنا .

١٤ - 'يحمرّ' : المعنى الموحى به هو 'حتى يكتسى قناعًا من حمرة' أى يُغطىّ بالحمرة خوفه .

١٥ - 'الكبد البيضاء' كانت رمزًا للجبن . وقد وردت فى **تاجر البندقية** وفى **الجزء الثانى من هنرى الرابع** ، ويقول دينت (Dent) إن المثل السائر هو 'شخص ذو كبد بيضاء' .

١٦ - 'يدفع غيرك للخوف' هذا هو القصد النهائى من صورة 'مستشار الخوف' أى الذى 'يصاحب' الخوف و'يشير به على الآخرين' - وربما كان مكبث يعد نفسه بين هؤلاء 'الآخرين' .

١٧ - 'الأصفر' فى الأصل (whey) وهو مصل اللبن المختثر ، ولونه يضرب للصفرة ، والأدق إذن أن تقول 'يا ذا الوجه المصفرّ' ولكن الصفة المستعملة أخف على اللسان والأذن .

٢٠ - يقاطع مكبث نفسه ولا يكمل العبارة .

٢٣ - 'ذبول' الكلمة الإنجليزية (sere) تعنى الجفاف أو الذبول .

٢٣ - 'فاصفرت أوراق الأشجار' - مؤذنة بشتاء العمر أو اقتراب الأجل . ونحن نذكر السونيتة المشهورة: ''هل تشهد عندى وقتًا من أوقات العامْ / تتعلق فيه الأوراق الصفراءْ ، أو لا يتعلق أىٌّ منها أو تتضاءلُ / فوق الأغصانْ ؟'' (رقم ٧٣/ ١ - ٣) .

٢٥ – 'ثلة أصحاب' فى الأصل "زُمَر الأصحاب" – والمقصود بالأصحاب الأتباع وأفراد الحاشية والأنصار.

٢٧ – 'كلمات مديح بالفم' فى الأصل (mouth - honour) والمقصود بكلمات التشريف أو التكريم هو المديح لا غيره ، وهى مديح زائف لأنه يصدر عن اللسان دون القلب .

٥١/ ٥٢ – 'خذ بول هذه البلد' : (the water of this land) كان تحليل البول من الخطوات الشائعة فى أولى مراحل الطب الحديث .

٥٢/ ٥٧ ـ الصورة التى يُشَبَّهُ فيها الوطن أو الدولة بجسم الإنسان صورة شائعة .

٥٦ – 'السَّنَا' (senna) هى السَّنَامكىّ التى تحول اسمها لدينا إلى السنامكة أو السلامكة وهى نبات طبى مقيّئٌ ومطهِّر ، وشيكسبير يكتبه بالصورة القديمة (cynne) والراوند هو (rhubarb) لكنه ليس الراوند البستانى (garden rhubarb) بل الراوند 'الصينى' الذى يستخدم مع السَّنَا فى تطهير الأمعاء .

٦٠ – (وما بعده) لاحظ ختام المشهد بالقافية والشعر العمودى . وانظر **المقدمة** حيث تعليق آلان سنفيلد على موقف الطبيب .

المشهد الرابع

يقع هذا المشهد فى مكان يوحى للجمهور بأنه غابة ، وذلك تمهيدًا لتنفيذ الحيلة التى نصّ عليها هولينشيد ، أى إخفاء الجنود أنفسهم بأغصان الأشجار . وللحيلة أصل تاريخىّ شبه أسطورى فى انجلترا إذ يقال إن أهالى مقاطعة كنت (Kent) توسلوا بها فى خداع وليم الفاتح فى القرن الحادى عشر الميلادى ، وتمردهم عليه ، وهو الذى حكم انجلترا بعد غزوها . وكما هى العادة فى تقديم مشاهد الجيوش يدخل رجال يقرعون الطبول ويحملون الرايات قبل دخول الممثلين إلى المسرح ، وأما عن الأسماء فقد غير بعض محررى طبعات شيكسبير اسم سيوارد إلى سيوارد الأب ، تمييزًا له عن ابنه الذى سيظهر فى هذا الفصل فيما بعد ، لكننى لم أر ما يدعو إلى هذه البلبلة ، إذ لا يتكلم سيوارد الابن إلاّ قليلاً فى المشهد السابع ولا يلبث أن يقتل .

١٣ – 'من أشراف وعوام' هذا هو معنى التعبير الغريب الذى يرد عند مالكوم (Both more and less) أى من 'السادة والرعية' أو من 'الكبار والصغار' ، ولكن المقصود هم **النبلاء والأهالى** . أما عبارة 'إن سنحت فرصة' فهى ترجمة للسطر السابق على هذا فى النص الانجليزى وهو :

Where there is advantage to be given

وهذا هو نص الفوليو (الطبعة الأولى ١٦٢٣) وقد عدّل الكلمة الأخيرة المحررون إلى (gone) (كاپيل وويلسون) (وإن ارتبط التعديل باسم الدكتور جونسون) وإلى (got) (ستينز) وإلى (gotten) (كوليار) وإلى (ta'en) [أى taken] (دايس ووكر) . ويأخذ كينيث ميور بتعديل جونسون، ولكن براونمولر وميولا يبقيان على الأصل دون تغيير . والمعنى الحرفى للسطر هو 'إذا لاحت لهم فرصة مواتية' وهو ما اختصرته فى 'إن سنحت فرصة' مع تأخير العبارة إلى ما بعد الفعل الرئيسى فى الجملة الرئيسية (لا يتوانون) .

٢١ - 'فإلى تلك اللحظة هيا ! للحرب جميعًا !' يقول براونمولر إن الحرب فى هذا السطر (war) تعنى الجنود المصطفة للقتال ، وهذا المعنى موحى به فى الترجمة ، لأنه مضمر فى النداء 'هيا' وفى 'جميعًا' ! أى يا أيها الجنود هيا جميعًا نتقدم !

المشهد الخامس

يقع هذا المشهد داخل قلعة دنسينان ، وقد يدور فى فناء بالقلعة ، بشرط أن يكون قريبًا من الجناح الخاص الذى تقيم فيه ليدى مكبث ، وذلك حتى يتمكن مكبث من سماع صراخ النساء وعويلهن. وقد يدخل بعض الرجال يقرعون الطبول ، أو يسمع صوت الطبل فقط ويمر حاملو الرايات .

٥/ ٤ 'نوبات الحمىّ' فى الأصل (ague) فقط ، ومعناها فى ذاتها هو الحمى الشديدة أو نوبة الرعدة التى تصاحب الحمىّ ، وقد تحدثت عن ارتباط **النوبات بالحمى** فى الحاشية على السطر ٢١ من المشهد الرابع من الفصل الثالث ، ولذلك أضفتها .

٦ - 'بكل جسارة' فى الأصل كلمة لا توجد فى غير شيكسبير وهى (dareful) .

٦ - 'ولواجهناهم' فى الأصل (beard to beard) ومقابلها الحديث (face to face) .

١٧ - اختلف المفسرون فى شرح معنى هذا السطر الغامض ، وأمامنا أحد خيارين ، أحدهما ظاهر المعنى (الذى أخذت به) والثانى معنى مضمر لكنه غير مرجح ، فأما الأول فهو ''ليتها عاشت وجاء الموت فيما بعد'' وهو من المعانى التى يوحى بها الحرف 'لو' ، والمعنى الآخر هو ''كانت ستموت على أية حال فى وقت لاحق'' ، وهذا المعنى الأخير يقتصر على ناقدين (چون دوِر ويلسون وأروسميث) وأما جمهور النقاد ، على الأقل منذ الدكتور جونسون ، فيأخذون بالأول ويوافقهم عليه كينيث ميور ، ولكن براونمولر وميولا يأتيان بالمعنيين دون حسم . ويورد ميور تعليقًا كتبه الناقد مرى (Murry) على تفسير جونسون قائلاً:

"إن معنى مكبث أغرب من ذلك . فكلمة 'فيما بعد'، فى ظنى، كلمة متعمدة الغموض . فهى لا تعنى 'فى وقت لاحق' ، بل تعنى فى نوع من الزمن يختلف عن النوع الذى انحبس مكبث فيه الآن . 'فيما بعد' – أى فى **غير الآن** : وعندها يتاح الوقت لقولنا '**ماتت** الملكة' . ولكن الزمن الذى انحشر فيه مكبث هو الغد ، ومن بعده غدٌ وغد آخر – تماثل زمنى لا نهائى ، وكل أمس قد مضى لم يفعل سوى إضاءة الطريق أمام الحمقى إلى تراب القبر . والحياة فى هذا النوع من الزمن لا معنى لها ، حكاية يرويها أبله ، وينطبق ذلك على الموت أيضًا . ولو كان لموت زوجته أن يكون له معنى ، لكان لابد من تغيير كامل – كأنه انغماس فى هوة جديدة تمامًا من 'المابعد' " .

ويقول ميور إن شيكسبير لو قدر له أن يقرأ هذا التفسير لَدُهِشَ وغلبته الحيرة ، ولكن ذلك لا يعنى بالضرورة إدانة لهذا التفسير ، فربما كان شيكسبير يستخدم (should) بمعنى المستقبل البسيط (will) ومعنى 'كان ينبغى' معًا ، والمثال على الاستعمال الأخير هو السطر ٣٠ فى المشهد نفسه .

٢٢ – 'سجل الزمن' فى الأصل (recorded time) ويجمع النقاد على أن المعنى ليس 'الزمن المسجل' أى الماضى بل الزمن الذى يمكن تسجيله (recordable) ويقول ميور إن 'سجل الزمن' هو أبسط وأوضح تفسير ، موردًا أقوال النقاد للتدليل على دلالة الكلمة على المستقبل والحاضر أيضًا ويكتفى براونمولر بإيراد رأى لِنَاقِدٍ يدعى ماسون (Mason) عبر عنه فى أواخر القرن الثامن عشر ، وهاك ما يقوله براونمولر : "وإزاء الصيغة اللازمنية لكلام مكبث ، أى إحساسنا بأنه يقع خارج الزمن أو يتجاوز الزمن ، يبدو لى فى شرح ماسون صحيحًا إذ يقول "هذا لا يقتصر على الزمن الذى سبق تسجيله بل يتجاوزه إلى الزمن الذى سوف يسجل" . (ص ١٥١ من كتابه **تعليقات على الطبعة الأخيرة لمسرحيات شيكسبير**)

(John Manck Mason, *Comments on the Last Edition of Shakespear's Plays*, 1785)

٢٢ – 'آخر الحروف' : الأصل يقول 'آخر المقاطع' (last syllable) ولكن الكلمات العربية لا تعتمد على المقاطع ، بل ولا يقاس الوزن فيها بالمقاطع بل بالحروف ، وتغيير اللغة يقتضى تغيير الكلمة.

٢٣ – 'الحمقى' لم يقدم أحد الشراح تفسيرًا يخرج بالكلمة عن معناها ، ولا داعىَ إذن لقراءة معانٍ أخرى فى الكلمة .

٢٣ – 'موت من تراب' الأصل هو (dusty death) ولا أرى ما يدعو للخروج عن المعنى المباشر للصورة وهى 'الموت الترابى' أى الذى يحيل الإنسان ترابًا (**وَيَقُولُ الْكَافِرُ يَا لَيْتَنِي كُنتُ تُرَابًا** – النبأ ٤٠) ويمزجه بتراب القبر ، والرمس بعد هو تراب القبر ، فصورة التراب تربط الإنسان بالأرض ، ولا مناص من تأكيدها بجعل وقفة البيت عليها ، وهو ما يسمى بالتأكيد الختامى (end focus) والتسكين لازم كقول أبى فراس :

بُنَيَّتِـــى لا تَحْــزَنــى   كلُّ الأنَامِ إلــى ذَهَابْ

٢٤ - 'ظل عابر يسير' يورد براونمولر رأيًا لناقد من أبناء القرن الثامن عشر يرصـد فيه تشبيه حياة الإنسان فى قِصَرِها وخِدَاعِ مظهرها المادى بالظل ، مستشـهدًا بآيات من الكتاب المقدس مثل الآيات **أخبار الأيام الأول** ٢٠/ ١٥ ، **سفر أيوب** ١٤/ ٢ ، المزامير ١٠٢/ ١١ ، **وسفر الجامعة** ٨/ ١٣ ، ويقول دينت (Dent) إن أحد الأمثال السائرة هو ''الدنيا ظل'' . .

٢٥ - يقول إمريز جونز فى كتابه عن **أصول شيكسبير** (١٩٧٧) إن هذه الصورة قد يكون لها 'أصل' فى وصف سينيكا ''لهذه الدراما عن حياة الإنســان حيث توزع علينا الأدوار التى كُلِّفْنا بالقيام بها، ثم لا نُحْسِنُ أداءها'' ويقول إن سـينيكا يشير بعد ذلك إلـى التضاد بين أحوال المـمثل المتواضـعة وأدوار الملوك التى يلعـبهـا ، قائلاً ''ها هو ذا الرجل يسـير متـبختـراً على المســرح مزهُوا بذاته مُصَعِّرًا خده. .'' .

Emrys Jones, *The Origins of Shakespeare,* p. 280.

ويقول جونز إن الـكلمات التى اقتطفـها من سـينيكا واردة فــى الرســالة ٨٠/ ٧ ، مــن ترجـمة ر.م. جمير (R. M. Gummere) .

٢٥ - 'ممثل مسكين' يشير ميور إلـى شرح كيتريدج (Kittredge) لهذا التعبيـر ويبدى قبوله له وهو ''لا تعنى كلمة poor أنه مـمثل سيِّئ ، أو لا تعنى أن هذه هى صـفتـه الأولى ، ولكنها تعنى أنه جـدير بالإشفاق عليه والرثاء لحاله لأن ظهوره على مسرح الحـياة محدود بفترة قصيرة'' . ولكن براونمولر يقول إن المعنى هو أنه مـمثل سيِّئ ، دون الإيراد بأدلة مقنعة ، ولذلك التزمت بمـا يوحى به السياق فى البيت التالى .

٢٦ - 'يثور زاعقًا' يقول براونمولر إن الصورة المسرحية البـاطنة توحى بأن استعداد الممثل للتظاهر بعاطفة لا يحس بها تجعله تفقد فرديته .

٢٦ - 'على المسرح' أى على مـسرح الدنيا . ويقـول دينت (Dent) إن المثل السـائر يقول ''هذه الدنيا مسرح وكل إنسان يلعب دوره فيها'' وقد ورد التعبير (أو الـصورة) فى مسرحية **كما تهوى** فى قول چاك (أو چاكـويز كما كـان الاسم ينطق Jaques) ''ما الدنيا كلهـا إلا مسرح. .'' (٢/٧/ ١٣٩ - ١٦٦).

٢٧ - 'حكاية يقصها . .' يقول النقـاد إن الأصل هو ما ورد فى **المزمور** ٩٠/ ٩ عن صورة الدنيا كـقصة يرويها الراوى . ويشير بعضهم إلى **كتاب الصلوات العامة** ، باعتباره من مصادر الصورة .

٢٨ - يورد ميور رأى نايتس فى الكتاب المشار إليه آنفًا ، وهو يقول (شارحًا '**لا مغزى لها**'):

"هذه العبارة تحيى فكرة المظاهر الخادعة ، مع إضفاء اختلاف هنا على صورتها ، إذ لا يقتصر الأمر على أن مكبث يرى خداع الحياة، بل يتعداه إلى جمال الشعر الذى يكاد يرغمنا على قبول الغموض الأساسى فى المقولة الختامية للمسرحية، كأنما يعبر شيكسبير عن "فلسفته" الخاصة فى هذه السطور . ولكن الكلام "يزيحه" الاتجاه العام للفصل الخامس ، وهو ظهور النظام فى خضم الفوضى ، وظهور الحقيقة فى خضم الخداع"

Lionel C. Knights, *Explorations*, 1946, p. 36

٤١ - 'عزمى بدأ يخور' فى الأصل (I pull in resolution) والصورة معقدة وتعبير (pull in) معناه 'يوقف' أو 'يكبح جماح الفرس' ، ونحن نستخدمه فى العامية الانجليزية بمعنى يوقف السيارة (بجوار الرصيف مثلاً) وهذا المعنى لم يرد من قبل فى اللغة الانجليزية وفقًا لما يقوله المعجم (OED) الذى يستشهد بهذا السطر دون شرح معناه ، ولكن ميور يورد شرح كيتريدج الذى يقول "لم أعد قادرًا على تمكين ثقتى وعزمى من الانطلاق" ويقتبس استعمالات معاصرة تفيد التوقف والتراخى ، وكلها تالية لشيكسبير ، ويقول الدكتور جونسون إن الكلمة قد تكون محرفة ، وربما كانت (pall) وهكذا يكون المعنى بدأت أسأم العزم وأمله ، إذا اعتمدنا على المعنى الحديث للكلمة ، ولكنها قد تعنى 'يخبو' و'يذوى' ، وهو المعنى الوارد فى **هاملت** (٥/٢/٩) وفى **أنطونيو وكليوباترا** (٢/٧/٨٨) وعلى هذا يكون المعنى لم يعد عزمى يطاوعنى لأنه يخبو ويذوى ، وعلى هذا ترجمت النص .

٤٢ - يقصد الطيف الثالث الذى 'يكسو الأكذوبة لون الصدق' (٤٣) ومكبث يتذكر الآن ما سمعه فى ٤/١/٨٩ - ٩٣ .

٥١ - يقول ميور إن مكبث لو لم يغادر القلعة ويشتبك مع الجيش الذى يحاصرها فربما فشل الحصار ولكن خروجه يتيح تحقيق النبوءات .

٥٠/٥١ لاحظ انتهاء المشهد بالقافية .

المشهد السادس

المشهد يبدأ بالتقاء الجيش الإنجليزى مع جيش مالكوم، والجيشان يسيران نحو قلعة دنسينان . ونحن لا نرى أحدًا من الجيش الانجليزى ولكننا نسمع عنه الكثير فى المشهد الثانى من هذا الفصل . ويقول أحد النقاد إن الأغصان التى يحملونها تمثل مشكلة ، فهل يظل الجميع يحملونها ؟ ويقترح أحدهم فَهْمَ كلمة 'أزيلوا' بمعنى 'اخفضوا' أوراق الأشجار ، تمهيدًا للخروج بها بعد المشهد القصير من المسرح.

٢ - 'يا عمى الشهم' انظر الحاشية على ٥/٢/٢ .

٤ - 'الجيش' انظر الحاشية على ١/١/٤ .

١١ - 'النذير' (harbinger) سبق ورود الكلمة بمعنى 'البشير' فى ١/ ٤/ ٤٥ ، والأصل هو المعنى الأخير، فلقد كانت الكلمة تشير إلى أحد العاملين بالقصر الملكى ، وكان يكلف بأن يسبق موكب الملك حتى يهيئ له المكان الذى ينزل فيه . هذا هو الأصل التاريخى ، ولكن المعنى قد أصبح مجردًا الآن ، فأصبح يعنى 'البشير' بصورة مطلقة، أو أى بادرة تنم عما سيحدث . ولكن السياق هنا يقتضى المعنى الأول . وأحيانًا ما يكون البشير نذيرًا إذا اختلف السامعون ، واختلف القصد من الرسالة !

المشهد السابع

يقع المشهد داخل قلعة دنسينان أو أمامها ، وللمخرج حرية تشكيل 'المنظر' وفق ما يرى .

٣/١ يوحى شيكسبير بصورة الدب المربوط إلى وتد ، وتحاصره الكلاب ، وذلك لتسلية النظارة على نحو ما كان يجرى فى أماكن التسلية فى لندن فى مطلع القرن السابع عشر ، ويذكر المؤرخون بعض هذه الأحداث التى كان 'يتسلى'بها الملك چيمز الأول فى برج لندن مع ضيوفه . وقد سبق لشيكسبير رسم هذه الصورة فى **يوليوس قيصر** حين يقول **أوكتاڤيوس** "فنحن مثل دب شد فى وتد ، وحولنا الكلاب من أعدائنا ، وينبحوننا من كل جانب" (٤/ ١/ ٤٨ - ٤٩) (الترجمة العربية - القاهرة - ١٩٩١) ويعود شيكسبير إليها فى آخر مسرحية كتبها وهى **النبيلان من ذوى القرابة** :

وعندما يميل المرء للخيانة
يضيع منه طبعه الجسور
وعندما يضطر للقتال مثل دب حوصر
يود أن يفر لولا أنه مربوط .

(٣/ ١/ ٦٦ - ٦٩)

٤ - 'لم تلده امرأة' انظر **المقدمة** حيث تفسر چانيت أدلمان هذه العبارة قائلة إنها تعنى الشىء وضده ، فهى تقول (فى كتابها الذى عرضته) إنها تعنى أن مكبث لن يغلبه إلا رجل لم تلده امرأة وأنه لا يوجد فى الدنيا رجل لم تلده امرأة .

١٢ - 'قد ولدتك امرأة' انظر الحاشية على ٤/ ١/ ٧٩ ، والإشارة إلى **الكتاب المقدس** هنا مؤلمة .

١٤ - **الإرشادات المسرحية** تنص على أن المسرح قد خلا الآن من الممثلين ، وعلى هذا نبدأ هنا مشهدًا آخر ، للسبب نفسه الذى يجعل بعض المحررين يبدأون مشهدًا جديدًا بعد السطر ٢٤

(وطبعة أوكسفورد تفعل هذا !) ولكن جلبة المعركة المستمرة ، والصلات الداخلية بين ما يقوله 'الأبطال' فى السطور الأولى والسطور الأخيرة تجعل تقسيم طبعة الفوليو مقبولاً، وهذا ما تفعله الطبعات الأخرى دون تعليق باستثناء نيوكيمبريدج التى تنص على إخراج جثة سيوارد الابن من المسرح .

١٨ - 'الجند الغرباء التعساء' هم الذين كانوا قد وصفوا بأنهم 'غلاظ شداد' فى ١/١/١٣ ! وإضافة هذه الصفات إليهم تسلبهم 'معنى' الغلظة والشدة . (ويقال إنهم من أيرلندا !) .

١٩ - 'الرماح' يشرح شميت (Schmidt) الكلمة على هذا النحو ، مدرجًا إياها فى مادة (staff) باعتبار أن (Staves) جمع لها ، وهو ما يوافقه عليه المحدثون .

٢٣ - لاحظ أن 'ربة الأقدار' كانت 'ربة الحظ' التى ابتسمت 'مؤقتًا' للخائن مكدونالد ، عندما واجهه وصرعه مكبث (١/٢/٩ - ١٥) .

٢٩/ ٣٠ ـ العبارة الأصلية تحتمل معنيين ، الأول (والظاهر) هو ما أتيت به فى الترجمة ، والثانى (والبعيد) هو أن جنود الأعداء يقاتلون فى صفوفنا ، وقد استبعدته لأنه سبق التعبير عنه فى ٢٦ عاليه . فالمعقول أن يضيف مالكوم فكرة جديدة إلى ما قاله سيوارد لا أن يكرر كلامه .

المشهد الثامن

يقول براونمولر وميولا إن المشهد قد يقع داخل القلعة أو فى الميدان ، أى ساحة القتال المواجهة للقلعة، ولكن ميور كان قد نص على الموقع الأخير ، وهذا هو ما يعود براونمولر إلى ترجيحه ، ويُشَبِّهُ تشارلز إديلمان (Charles Edelman) هذا المشهد بالمبارزة التى تختتم بها مسرحية **ريتشارد الثالث** (فى كتابه عن **المبارزات بالسيف فى شيكسبير** ، ١٩٩٢ ، وهو مشار إليه فى براونمولر) .

١ - ٢ كان 'الشرف' الرومانى يقضى بانتحار البطل إذا هُزِم (**انطونيو وكليوباترا** ٤/ ١٤، **ويوليوس قيصر** ٥/٣، ٥/ ٥) .

٢ - 'أحياء' هذا هو تفسير شميت (Schmidt) لكلمة (lives) ولكن المعجم (OED) يستشهد بهذا السطر نفسه للدلالة على أن الكلمة تعنى 'الحيوية المتمثلة فى الأفراد من الأشخاص' (Life *sb* bc) . وقد أخذت بالمعنى الأول .

٥ - 'يثقلها' فى الأصل (charged) وهى الكلمة نفسها التى يستخدمها الطبيب فى حديثه عن ليدى مكبث فى (٥/ ١/ ٤٤) ومعناها لم يتغير .

٨ - 'الألفاظ' فى الأصل (terms) وقد تعنى التعبيرات أو الأوصاف ، وأما صفة الوصف فأصرح بها .

١٠ - ''وحاول إصابة ناصية يجرحها نصلك'' الأصل هو :

(Let fall thy blade on vulnerable crests)

وقد أدرجت معنى (vulnerable) التى كان شيكسبير أول من أتى بها حسبما يقول المعجم (OED) ، فى كلمتى 'إصابة' و'يجرحها' ، والمعنى الحرفى للعبارة هو ''فلتضرب بنصلك ناصية يمكن أن يصيبها بجرح'' فالكلمة قد صاغها شيكسبير على غرار اللاتينية (*Vulnerabilis*) التى تعنى ''التى تصيب بجرح، أو قادرة على إحداث الضرر'' وتعنى كذلك ''ما يمكنه أن يُجرح أو أن يصاب بضرر'' ، والأصل فيها الفعل (*Vulnerare*) بمعنى يجرح ، ومنه اشتق الاسم (*Vulnus*) بمعنى الجرح . (والمضاف إليه *Vulneris*) . والمعنى الحديث للصفة هو من يتعرض للإصابة أو للجرح أو الضرر بسبب ضعف معين . وعادة ما نقرأ الكلمة فى الإشارات الصحفية إلى الفئات الضعيفة أو المستضعفة (Vulnerable groups) ولمن يريد الاستزادة من معانى هذه الكلمة المختلفة فى سياقاتها الحديثة أن يرجع إلى كتابى **مرشد المترجم** (لونجمان - ٢٠٠٠) حيث أخصص لها فصلاً كاملاً .

١٣ - 'شيطانك' فى الأصل (angel) والمعنى هو الذى مر علينا من قبل (genius) بمعنى الجنّى أو العفريت الذى يرعاك ، وكانت قد مرت فى السطر (٣/ ١/ ٥٦) وترجمتها هناك 'بالملاك الحارس' لأن مكبث كان يتحدث عن نفسه ، ولكن تغيير المتحدث يؤدى إلى تغيير المعنى . (انظر الحاشية على ٣/ ١/ ٥٧ - ٥٨) .

١٥ - 'منتزع قبل أوانه' أى بعملية قيصرية . كان على الأطباء فى ذلك العهد أن يختاروا بين إنقاذ حياة الأم أو حياة المولود ، وكانوا دائمًا ما ينقذون المولود ، وهكذا فالعملية القيصرية كانت دائمًا تؤدى إلى وفاة الأم . ويستشهد براونمولر بكتاب فى الطب والجراحة صدر عام ١٥٦٥ على صحة هذه المعلومات التى لم يختلف معه حولها أحد . وانظر **المقدمة** حيث يتناول النقاد دلالة ذلك .

٢٥ - تشيع فى كتابات ذلك العصر أوصاف مشاهد التسلية 'بعجائب المخلوقات' وهى العبارة التى اعتدنا استعمالها وصفًا لكل من يخرج شائه الخلقة (monster) أو على الوحوش التى تتصف بصفات غريبة، وقد أشار إليها شيكسبير من قبل فى رواية **جعجعة بلا طحن** (١٥٩٨/١٥٩٩) وعاد إليها فى **العاصفة** (١٦١١) حين يقول ترينكولو حين يشاهد كاليبان أول مرة ''لو كنت الآن فى انجلترا .. ورسموا صورة [هذه السمكة] وعلقوها لاجتذبت السياح ولدفعوا النقود لرؤيتها ولجاءت بثروة لصاحبها'' (٢/ ٢/ ٢٨ - ٣٠) (الترجمة العربية - القاهرة - ٢٠٠٤) . وكذلك فعل مؤلفون آخرون فى عصر شيكسبير .

٢٨ - 'أقبل التراب' يقول دينت (Dent) إن العبارة تجرى مجرى الأمثال دلالة على الاستسلام والخضوع.

٣٢ - 'فسوف أبذل الذى لدى كله من قوة إلى النهاية'' - تصرفت فى ترجمة هذه العبارة الانجليزية الغريبة وهى : (Yet I will try the last)

فالشراح لا يوضحون المقصود ، ومعجم شميت (Schmidt) لألفاظ شيكسبير يورد التعبير تحت مادة (Last) حسبما وردت الكلمة هنا قائلاً إن معناها ''سوف أسير فى المخاطرة إلى النهاية'' ولكن المعجم الكبير (OED) يفيد أن المقصود بذل آخر قطرة من القوة حتى النهاية مهما تكن ، انظر

(Last *a*, *adv*, and *sb*[6] 9c and 9g)

واستناداً إلى ذلك فسّرت (Last) بالمعنيين جميعًا ، ولم أجد أحداً يقر شميت على معنى المخاطرة ووجدت تأييداً 'لتصرفى' فى ميولا الذى يجئ بالمعنيين بالترتيب الذى اتبعته .

٣٥ - **الإرشادات المسرحية** : ليست كل هذه الإرشادات المسرحية فى طبعة الفوليو ، فهى تقتصر على الإشارة إلى قتل مكبث ولا تزيد ، ولكن طبعة أوكسفورد أضافتها (١٩٨٦) واتبعتها طبعة نيوكمبريدج (١٩٩٧ - ٢٠٠٣) وطبعة نورتون (٢٠٠٤) الأمر الذى يدل على الاتجاه الحديث إلى إخلاء المسرح. وقد رأيت ذلك **منطقياً** فأخذت به ، خصوصًا لأن تعليق مالكوم فى ٥/٩/١ يؤكده

المشهد التاسع

لا تنص طبعة الفوليو (الطبعة الأولى ١٦٢٣) على بداية مشهد مستقل هنا ، وإن كان معظم المحررين منذ تعديل الشاعر ألكسندر يوب فى المجلد الخامس من طبعته لأعمال شيكسبير (١٧٢٣) ينصّون عليه ، بما فى ذلك طبعة آردن وطبعة نيوكيمبريدج . ويورد براونمولر سببين وجيهين لهذا التقسيم ، الأول تقليدى وهو أن المسرح قد خلا من الممثلين ، والثانى هو أن الجمهور يحتاج إلى 'وقفة' حتى يتهيأ لتصور تغيير المكان من موقع النزال بين مكدف ومكبث ، **إلى مكان آخر** يتلقى فيه مالكوم وصحبه أنباء المعركة والدليل المادى على مقتل مكبث . ونحن ، قراء المسرحية ، نتوقع مرور فترة ما قبل أن نسمع نفير التوقف عن ملاحظة العدو فى مستهل المشهد التاسع .

٩/٥ يشير بعض النقاد إلى أن روص يعود لإخبار أحد الآباء بمقتل ولده . ولم أجد لذلك مغزى جديراً بالتعليق .

٥ - 'ديْن الجندى' أى الموت . ويورد دينت (Dent) نماذج من الأمثال السائرة التى تذكر الديون وتربطها بالموت مثل ''الموت يسدد كل ديون الفرد'' ومثل ''الموت ديْن الفرد للطبيعة'' .

١٠ - أى جيئ بجثته حتى تدفن .

١٣ - ''من قُبُلٍ'' أى 'من أمام' والأصل (Had he his hurts before) والمعنى هل أصيب وهو **يواجه العدو** مقاتلاً ، وذلك عكس ''من دُبُرٍ'' (behind) أى وهو يفر خوفًا أو جُبْنًا ، وعلى هذا تأتى

الإجابة بأنه 'أصيب فى صدره' ، وفكرة الإصابة من قُبُلٍ فكرة يجد لها النقاد نماذج كلاسيكية . (فى بلوتارخوس) .

١٥ - 'مثل شعر رأسى' هذا صدى للعبارة الواردة فى **الكتاب المقدس** وتعنى عددًا كبيرًا (المزمور ٤٠/ ١٣ والمزمور ٦٩/ ٤) . ويقول ماهود (١٩٥٧) فى كتابه عن توريات شيكسبير إن كلمة (hairs) قد تتضمن تورية لأن الصوت يوحى بكلمة (heirs) [ولو أن الهاء فى الأخيرة لا تنطق] بمعنى من أَعْقَبْتُ من أبناء أو من سوف يرثنى ، ويقول إن مقتل سيوارد الابن يمثل آخر محاولة غير مقصودة من جانب مكبث لحرمان أعدائه من ذريتهم' . ولكن الباحث تشيرسينيانى (Cercignani) نقض هذه المقولة فى كتاب حديث عن نطق الألفاظ فى العصر الإليزابيثى .

Fausto Cercignani, *Shakespeare's Works and Elizabethan Pronunciation*, 1981, p. 335.

١٦ - لاحظ تكرار صوت الناقوس ودلالته الرمزية .

٢٠ - **الإرشادات المسرحية** : يقول هولينشيد إن رجلاً يدخل حاملاً ''رأس القتيل فى عمود'' أى فى حربة، وقد 'تصرّف' كثير من المحررين فى هذا المشهد المقزز بالتعديل أو بالحذف ، ونادرًا ما يأخذ المخرجون فى عصرنا بهذه الإرشادات المسرحية ، على نحو ما ذكر أحد الباحثين فى دراسة نشرها عام ١٩٨٥ ، ويشير إليها براونمولر .

٢٣ - احتفظت بصورة اللآلئ من باب الأمانة ، والمعنى واضح ، أى الأمراء .

٢٨ - 'مكافأة الجميع' فى الأصل (reckon) والمعنى هو 'تسوية الحساب' (المعجم OED الذى يستشهد بهذا البيت) والمعنى المقصود هو دفع الديون أى - فى هذا السياق - مكافأة الجميع على ما بذلوه فى سبيل الدفاع عن الحق والوطن (وعنّى !) . وهو ما يوضحه مالكوم فى البيت التالى وما صرّحت بمعناه بالصورة نفسها .

٣٠/ ٣١ - يذكر هولينشيد أن الذين أنعم عليهم بلقب 'إيرل' (وهى رتبة رفيعة من رتب اللوردات) كان من بينهم أمير فايف (الذى يجعله شيكسبير 'مكدف') ومنتيث ، وكيثنيس ، وروص ، وأنجوس ، ولقب الإيرل ما زال ينعم به على الكبار فى بريطانيا إلى اليوم .

٣٧ - الإشارة إلى انتحار ليدى مكبث لا يدعمها أى نصّ فى متن المسرحية ، ولو أن هولينشيد يقول إن ماكدونالد (الذى أصبح هنا مكبث) قتل زوجته وأطفاله وانتحر بعد ذلك حتى يتجنب الأسر .

٣٩ - 'وبرحمة من عند رحمن رحيم' الأصل (by the grace of Grace) .

٤٢ - (سكون) انظر ٢/ ٤/ ٣١ و ٤/ ١/ ٧ .

قائمة المراجع

لما كنت أشير إلى الكتب التى رجعت إليها أو اقتطفت منها أقوالاً فى غضون المتن نفسه بكامل البيانات البيليوجرافية ، فإنى أكتفى هنا بإيراد قائمة بالكتب الأساسية التى قد يحتاجها الدارس للاستزادة من التعمق فى النص المترجم .

Adam, R.J. 'The Real Macbeth : King of Scots, 1040-54', *History Today* 7 (1957), 381-7.

Adelman, Janet. *Suffocating Mothers : Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays, 'Hamlet' to 'The Tempest'*, 1992.

Anglo, Sydney (ed.), *The Damned Art : Essays in the Literature of Witchcraft*, 1977.

Bartholomeusz, Dennis. *'Macbeth' and the Players*, 1969.

Booth, Stephen. *'King Lear', 'Macbeth', Indefinition, and Tragedy*, 1983.

Bradley, A.C. *Shakespearean Tragedy*, 1904.

Brooks, Cleanth. *The Well Wrought Urn*, 1947.

Brown, John Russell (ed.). *Focus on 'Macbeth'*, 1982.

Calderwood, James L. *If It Were Done : 'Macbeth' and Tragic Action*, 1986.

Campbell, L.B. *Shakespeare's Tragic Heroes : Slaves of Passion*, 1930.

Campbell, O.J. 'Shakespeare and the "New Critics"', in *Adams Memorial Studies*, ed. James G. McManaway *et al.*, 1948, pp. 81-96.

Charlton, H.B. *Shakespearian Tragedy*, 1948.

Clark, Stuart. 'Inversion, misrule and the meaning of witchcraft', *Past and Present* 87 (May 1980), 98-127.

Crosse, Gordon. *Shakespearean Playgoing 1890-1952*, 1953.

De Quincey, Thomas. 'On the knocking at the gate in Macbeth', in *The Collected Writings of Thomas De Quincey*, ed. David Masson, 14 vols., 1889-90, x, 389-95.

Dollimore, Jonathan. *Radical Tragedy : Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries* (1984), 2nd edn, 1989.

Eagleton, Terry. *William Shakespeare*, 1986.

Edwards, Philip, *et al.* (eds.). *Shakespeare's Styles : Essays in Honour of Kenneth Muir*, 1980.

Empson, William. *Seven Types of Ambiguity* (1930), 3rd edn, 1953.

Farnham, Willard. *Shakespeare's Tragic Frontier* (1950), rpt. 1963.

Fergusson, Francis. '"Macbeth" as the imitation of an action', in *English Institute Essays* 1951, ed. Alan S. Downer, 1951, pp. 31-43.

Freud, Sigmund. 'Some character-types met with in psychoanalytic work', in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, trans. James Strachey *et al.*, 24 vols., 1953-74, 14 (1957), pp. 311-30.

Gardner, Helen. 'Milton's "Satan" and the theme of damnation in Elizabethan tragedy', in F.P. Wilson (ed.), *English Studies 1948*, 1948, pp. 46-66.

Greenblatt, Stephen. 'Shakespeare bewitched', in Tetsuo Kishi *et al.* (eds.), *Shakespeare and Cultural Traditions*, 1994, pp. 17-42.

Honigmann, Ernst. *Shakespeare : Seven Tragedies*, 1976.

Howard-Hill, T.H. (ed.). *'Macbeth' : A Concordance to the Text of the First Folio*, 1971.

Jorgensen, Paul A. *Our Naked Frailties : Sensational Art and Meaning in 'Macbeth'*, 1971.

Kliman, Bernice W. *Shakespeare in Performance : 'Macbeth'*, 1992.

Knight, George Wilson. *The Imperial Theme*, 1931.

Knight, George Wilson. *The Wheel of Fire*, 1930.

Knights, Lionel C. 'How many children had Lady Macbeth ?' (1933), rpt. in Knights, *Explorations*, 1946, pp. 1-39.

Leiter, Samuel L., *et al.* (comp.). *Shakespeare Around the Globe*, 1986.

Mahood, M.M. *Shakespeare's Wordplay*, 1957.

Masefield, John. *A 'Macbeth' Production*, 1946.

Muir, Kenneth, and Philip Edwards (eds.). *Aspects of 'Macbeth'*, 1977.

Norbrook, David. '*Macbeth* and the politics of historiography', in Kevin Sharpe and Steven N. Zwicker (eds.), *Politics of Discourse*, 1987, pp. 78-116.

Nosworthy, J.M. *Shakespeare's Occasional Plays : Their Origin and Transmission*, 1965.

Paul Henry N. *The Royal Play of Macbeth*, 1950.

Rosenberg, Marvin. *The Masks of 'Macbeth'*, 1978.

Shakespeare, William. *Macbeth*, ed. Horace Howard Furness, rev. edn Horace Howard Furness, Jr, 1915.

Sinfield, Alan (ed.). *'Macbeth' : New Casebooks*, 1992.

Spencer, Theodore. *Shakespeare and the Nature of Man*, 1942.

Spender, Stephen. 'Time, violence, and Macbeth', in *Penguin New Writing*, ed. John Lehmann, 1941, pp. 115-26.

Sprague, Arthur Colby. Shakespeare and the Actors : The Stage *Business in his Plays 1660-1905*, 1944.

Trewin, J.C. *Shakespeare on the English Stage, 1900-1964*, 1964.

Wain, John (comp.). *Shakespeare : 'Macbeth' : A Casebook*, 1968.

Waith, Eugene M. 'Manhood and valor in two Shakespearean tragedies', *ELH* 17 (1950), 262-73. .

Walker, Roy. *The Time is Free : A Study of 'Macbeth'*, 1949.

Watson, Robert N. *Shakespeare and the Hazards of Ambition*, 1984.

Wells, Stanley (ed.). *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*, 1986.

Wells, Stanley, and Gary Taylor (eds.). *William Shakespeare : A Textual Companion*, 1987.

Wheeler, Thomas. *'Macbeth' : An Annotated Bibliography*, 1990.

Williams, George Walton. 'Macbeth : King James's Play', *South Atlantic Review* 47.2 (1982), 12-21.

Willson, Robert F., 'Macbeth the player king : the banquet scene as frustrated play within the play', *Shakespeare Yahrbuch* (Weimar), 114 (1978), 107-14.

للمترجم

١ - فى النقد واللغة :

النقد التحليلى	* (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٦٣ - مكتبة الأنجلو المصرية - الطبعة الثانية ١٩٩٢ - الهيئة المصرية العامة للكتاب .
فن الكوميديا	* (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٨٠ الأنجلو المصرية (نقد) .
الأدب وفنونه	* (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٨٤ - الثقافة الجماهيرية - الطبعة الثانية ١٩٩٢ - الهيئة المصرية العامة للكتاب .
المسرح والشعر	* (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٨٦ دار غريب (نقد) .
فن الترجمة	* (دراسة لغوية) الطبعة الأولى ١٩٩٢ لونجمان، (ط٨ـ٢٠٠٤) .
فى الأدب والحياة	* (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٩٣ - الهيئة المصرية العامة للكتاب .
التيارات المعاصرة فى الثقافة العربية	* ١٩٩٤ - مكتبة الأسرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب .
قضايا الأدب الحديث	* (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٩٥ - الهيئة المصرية العامة للكتاب .
المصطلحات الأدبية الحديثة	* (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٩٦ -

		(لونجمان) الطبعة الثانية (١٩٩٧) لونجمان . (ط ٣ - ٢٠٠٢) .
الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق	*	(فى اللغة والأدب) الطبعة الأولى ١٩٩٧ (لونجمان) (ط ٢ - ٢٠٠٢)
مرشد المترجم	*	(مدخل إلى التحولات الدلالية والفروق اللغوية (لونجمان) ٢٠٠٠.
نظرية الترجمة الحديثة	*	(مقدمة لمبحث دراسات الترجمة) (لونجمان) ٢٠٠٣.

ب - أعمال إبداعية :

جاسوس فى قصر السلطان	*	(مسرحية شعرية) قدمت على المسرح فى عام ١٩٩٢ ونشرت ١٩٩١ هيئة الكتاب . .
رحلة التنوير	*	(مسرحية وثائقية مع سمير سرحان والمادة العلمية لسامح كريم) قدمت على المسرح عام ١٩٩١ ونشرت ١٩٩٢ هيئة الكتاب .
ليلة الذهب	*	أربع مسرحيات من فصل واحد ١٩٩٣ - هيئة الكتاب .
حلاوة يونس	*	أربع مسرحيات من فصل واحد ١٩٩٣ - هيئة الكتاب .
السادة الرعاع	*	(مسرحية) ١٩٩٣ هيئة الكتاب .
الدرويش والغازية	*	(مسرحية) ١٩٩٤ هيئة الكتاب .
أصداء الصمت	*	ديوان شعر ١٩٩٧ هيئة الكتاب .
واحات العمر	*	سيرة أدبية ١٩٩٨ هيئة الكتاب .
واحات الغربة	*	سيرة أدبية ١٩٩٩ هيئة الكتاب .
حورية أطلس	*	ديوان شعر ٢٠٠١ هيئة الكتاب .
حكايات من الواحات	*	سيرة أدبية ٢٠٠٢ هيئة الكتاب .
الجزيرة الخضراء	*	رواية ٢٠٠٣ هيئة الكتاب .

طوق نجاة * ديوان شعر ٢٠٠٤ هيئة الكتاب .
حكاية معزة * قصة شعرية ٢٠٠٤ هيئة الكتاب .
زوجة أيوب * قصة شعرية ٢٠٠٤ هيئة الكتاب .

جـ - مترجمات إلى العربية :

الرجل الأبيض فى مفترق الطرق * القاهرة - جمعية الوعى القومى - ١٩٦١ (نقد) .
حول مائدة المعرفة * القاهرة - مؤسسة فرانكلين - ١٩٦٢ (نقد) .
درايدن والشعر المسرحى * (مع مجدى وهبة) الطبعة الأولى دار المعرفة - ١٩٦٣ ، الطبعة الثانية الأنجلو ١٩٨٢ ، الطبعة الثالثة - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤ .
ثلاثة نصوص من المسرح الإنجليزى * الطبعة الأولى الأنجلو ١٩٨٠ ، الطبعة الثانية - هيئة الكتاب ١٩٩٤ .
الفردوس المفقود (ملتون) * الجزء الأول ١٩٨١ - هيئة الكتاب (نقد) .
الفردوس المفقود * الجزء الثانى ١٩٨٦ - هيئة الكتاب .
روميو وجوليت (شيكسبير) * (إعداد مسرحى غنائى) دار غريب ١٩٨٦ (نقد)
تاجر البندقية (شيكسبير) * ١٩٨٨ هيئة الكتاب .
عيد ميلاد جديد (اليكس هيلى) * ١٩٨٩ - مركز الأهرام للترجمة والنشر .
يوليوس قيصر (شيكسبير) * ١٩٩١ - هيئة الكتاب .
حلم ليلة صيف (شيكسبير) * ١٩٩٢ - هيئة الكتاب .
روميو وجوليت (شيكسبير) * (الترجمة الشعرية الكاملة) هيئة الكتاب ١٩٩٣ .
الملك لير (شيكسبير) * (الترجمة الشعرية الكاملة) هيئة الكتاب ١٩٩٦ .
هنرى الثامن (شيكسبير) * (الترجمة النثرية الكاملة الأولى) هيئة الكتاب ١٩٩٧ .
سيرة النبى محمد ﷺ * (كارين آرمسترونج - سطور - ١٩٩٨ (مع د. فاطمة نصر) .
القدس * (كارين آرمسترونج - سطور - ١٩٩٨ (مع د. فاطمة نصر) .

مـأساة المـلك ريتشـارد الثـانى (شيكسبير)	*	هيئة الكتاب - ١٩٩٨ .
معارك فى سبيل الإله	*	(كـارين آرمسـترونـج - سطـور - ٢٠٠٠ (مع د. فاطمة نصر) .
مختارات من الشـعر الرومانسى للشاعر وردزورث	*	مع مقدمة - هيئة الكتاب ٢٠٠٢ .
دون جـــوان	*	ملحمة ساحرة للورد بايرون، هيئة الكتاب ٢٠٠٣.
العـاصفـــة	*	مسرحية لشيكسبير، هيئة الكتاب ٢٠٠٤ .
هاملت	*	مسرحية لشيكسبير، هيئة الكتاب ٢٠٠٤ .
عطيل	*	مسرحية لشيكسبير، هيئة الكتاب ٢٠٠٤ .
تغطية	*	أدوارد سعيد، رؤية ٢٠٠٥
المثقف والسلطة	*	أدوارد سعيد، رؤية ٢٠٠٥

مؤلفات بالإنجليزية :

Dialectic of Memory : A Study of Wordsworth's Little Prelude, Cairo 1981, State Publishing House (GEBO) .

Lyrical Ballads 1798 : ed with an introduction, Cairo, GEBO, 1985.

Varieties of Irony : an Essay on Modern English Poetry, Cairo, GEBO, 1985, 2nd ed. 1994 .

Naguib Mahfouz Nobel 1988 : a Collection of critical essays (Cairo, GEBO, 1989).

Prefaces to Arabic Literature : (the post - Mahfouz era) with a miniature anthology of modern arabic Poetry since the 1970s by M.S. Farid, Cairo GEBO, 1994 .

The Comparative Tone : Essays in Comparative Literature, with a

Bibliography of Arabic Literature in Translation by M.S. Farid. GEBO, 1995.

Comparative Moments, : Essays in Comparative Literature and an Anthology of Post-modernist Arabic poetry in Egypt, with appendices by M. S. Farid, GEBO, 1996 .

On Translating Arabic : A Cultural Approach, Gebo, 2000.

The Comparative Impulse, with M. S.El-Komi & M.S. Farid, GEBO, 2001.

مترجمات إلى الإنجليزية :

Marxism and Islam : (by Mostafa Mahmoud), Cairo, Dar Al-Maaref. 1977 (reprinted several times. the last in 1984).

Night Traveller : (by Salah Abdul-Saboor) with an introduction By S. Sarhan. Cairo, GEBO, 1979, 2nd ed. Cairo, 1994.

The Quran : an attempt at a modern reading, : (by Mostafa Mahmoud) Cairo, 1985.

The Music of Ancient Egypt : (by M. Al-Hifni) Cairo. 1985 Belgrade. MPH, 1985. 2nd ed. Cairo (in the Press) .

The Trial of an Unkown Man : (by Izz El-Din Ismail) Cairo, GEBO 1985.

Modern Arabic Poetry in Egypt : an anthology with an introduction Cairo, GEBO, 1986 .

The Fall of Cordova : (by Farooq Guwaidah) Cairo, GEBO, 1989 .

The Language of Lovers' Blood, (by Farooq Shooshah) Cairo GEBO, 1991.

Time to Catch Time : (by Farooq Shooshah) Cairo, GEBO, 1996 .

A Thousand Faces has the Moon : (by Farooq Guwaidah) Cairo, GEBO, 1997 .

Shrouded by the Branches of Night : (by M. Al-Faytovre) Cairo, GEBO, 1997 .

Leila and the Madman (Laila wal-Majnoun) : (by Salah Abdul-Saboor). Cairo, 1998.

An Ebony Face (by Farooq Shooshah) : Cairo, GEBO, 2000.

Time in the Wilderness : (Habiba Mahammadi) Cairo, GEBO, 2001.

On the Name of Egypt (salah Jaheen) Cairo, GEBO, 2002 .

Short Stories (Mona Ragab) with A. Gafary, Cairo, GEBO, 2002.

Modernist and Postmodernist Arabic Poetry in Egypt, Cairo, GEBO, 2002.

Songs of Guilt **and Innocence,** a Selection of M. Adam's verse, GEBO, 2003.

Angry Voices, an anthology of the off-beat poetry of the 1990s in Egypt, : Arkansas Univ. Press, USA, 2003.

الفهـرس

الموضـــوع **الصفحة**

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
ص. ب : ٢٣٥ الرقم البريدى : ١١٧٩٤ رمسيس
WWW. egyptianbook. org
E - mail : info @egyptianbook.org

رقم الإيداع بدار الكتب ٢٠٨٢٩ / ٢٠٠٥

I.S.B.N. 977 - 01 - 9990 -7